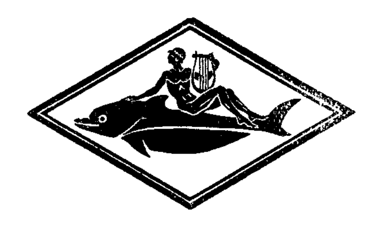
DIE MUSIK

MONATSSCHRIFT

HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SCHUSTER

XIX. JAHRGANG



ERSTER HALBJAHRSBAND

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART BERLIN UND LEIPZIG
VEREINIGT MIT SCHUSTER & LOEFFLER

INHALTSVERZEICHNIS

MUSIKLEBEN

BILDER — FAKSIMILES — NOTEN

PORTRÄTE:

FAKSIMILES:

NOTEN:

VERSCHIEDENES:

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM I. HALBJAHRSBAND DES XIX. JAHRGANGS DER MUSIK (1926/27)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

RICHARD WAGNER IN SEINEN BRIEFEN AN »DAS KIND«

VON

RICHARD STERNFELD †

Am 7. Mai 1836 verheiratete sich Carolyne v. Iwanowski, die spätere Freundin Liszts, mit dem Grafen Sayn-Wittgenstein; am 9. Februar 1837 wurde ihnen eine Tochter geboren, *Marie*, die 1859 dem Fürsten Konstantin Hohenlohe ihre Hand reichte.

Marie folgte ihrer Mutter, als diese sich 1848 mit Liszt in Weimar niederließ. Innig geliebt von dem großen Freunde ihrer Mutter erblühte Marie zu einer zarten, feinen, für alles Schöne tief begeisterten Jungfrau. Ihre Gesundheit machte der Mutter Sorgen; 1850 erkrankte sie im Bade Eilsen am Typhus; bei der aufopfernden Pflege wurde die Mutter von derselben Krankheit ergriffen und schwebte in Lebensgefahr. Liszt wollte von der Freundin nicht weichen, bis sie und ihre Tochter genesen waren.

Inzwischen hatte Liszt seine Weimarer Großtaten mit den Aufführungen des Tannhäuser und des Lohengrin begonnen. Man stelle sich die Eindrücke dieser Werke auf das empfängliche Gemüt des jungen Mädchens vor! Immer mehr lebte sich Marie in die Dichtungen Wagners ein, bis dann 1853 Liszt seine Bestrebungen mit einer Wagner-Woche krönte, in der als drittes Werk auch der Holländer dargestellt wurde. Welch reiches Leben entfaltete sich in diesen Jahren in der Stadt Goethes, wieviel berühmte Musiker, Berlioz voran, fanden sich dort ein, wieviel junge, begeisterte, talentvolle »Neudeutsche« trafen dort zusammen, deren verehrtes Haupt »le Bon Grand« war, deren heimlicher Kaiser aber im Exil in Zürich lebte und mit seinen genialen Werken ein unauslöschliches Feuer der Begeisterung in ihnen entzündet hatte.

Fürstin Carolyne war der geistige Mittelpunkt des Weimarer Kreises: welch ein Bild, wenn die lebhafte, schwarz gekleidete Dame in ihrem Über-Esprit, von Zigarrendampf umhüllt, mit einem Raff oder dem ebenso geistvollen jungen Hans v. Bülow Redekämpfe ausfocht! Wie ganz anders die junge Tochter, die uns Hebbel, noch fünf Jahre später, als »ein außerordentlich feines Mädchen mit vornehmen Zügen und Augen« schildert: wie sie hinter dem klavierspielenden Heros steht »in polnisch-russischer Nationaltracht mit Halbdiadem und goldenen Troddeln, ihm die Blätter umschlägt und ihm zuweilen durch die langen, in der Hitze des Saales wildflatternden Haare fährt. Traumhaft-phantastisch.«*)

Und nun sollte dem jungen Mädchen die Sehnsucht sich erfüllen, den großen Freund ihres Stiefvaters von Angesicht zu sehen. In Basel erfolgte 1853 der oft beschriebene Besuch der Weimarer »Bande« bei Wagner: Liszt, v. Bülow,

*) Julius Kapp, Franz Liszt, S. 350.

Joachim, Cornelius, Pohl, Pruckner, die mit Lohengrin-Fanfaren am 6. Oktober in die »Drei Könige« einzogen. Ihnen folgte am nächsten Tage die Fürstin mit ihrer Tochter. Schöne Tage voll tiefer menschlicher und künstlerischer Eindrücke wurden allen Anwesenden zu unauslöschlicher Erinnerung. Liszt spielte die Hammerklaviersonate, Wagner las die Siegfried-Dichtung vor. Von Basel ging es nach Straßburg, wo man sich trennte. Wagner, Liszt und die beiden Damen fuhren nach Paris, wo man eine bewegte Woche miteinander verlebte; Berlioz, Frau v. Kalergis und die drei Kinder Liszts gesellten sich hinzu, unter ihnen die sechzehnjährige Cosima, die nach acht Jahren ihren Vater wiedersah und zum ersten Male seinen Freund Wagner kennen lernte.

Prinzessin Marie hat auf Wagner einen tiefen Eindruck gemacht: das geht nicht nur aus den Briefen sondern aus den Worten hervor, mit denen er noch viel später in seinem »Leben« ihrer gedachte. »Mit einem gewissen schwärmerischen Ausdruck wirkte die kaum 15jährige Tochter der Fürstin, welche in Tracht und Haltung ganz als das zur Jungfrau eben erst erblühende Mädchen erschien und sich von mir auch den Ehrentitel ›das Kind‹ erwarb. Wenn die Diskussion oder auch der reine feurige Erguß dann und wann bis zum Brausen sich erhob, bewahrte ihr schwärmerisch dunkles Auge eine schöne, tief verständige Ruhe, und unwillkürlich fühlten wir dann, daß sie den unschuldigen Verstand der uns aufregenden Angelegenheiten darstellte.« Marie war es, die es durchsetzte, daß Wagner auch die übrigen Stücke des »Ring« in Paris vorlas; sie verstand mitfühlend auch seine traurige Zurückhaltung in dem ihm ganz entfremdeten Pariser Kreise Liszts: »es rührte mich, ihre Teilnahme an meinem Zustande und die Nötigung, mich sympathisch zu zerstreuen, abgewonnen zu haben.« Schwer trennte er sich von Marie und schrieb ihr*) in die Ring-Dichtung: »Der Nibelungen Neid und Not, der Wälsungen Wonn' und Weh, alles dem klugen Kinde zum Andenken an den dummen Richard.«

An diese Begegnung hat sich nun ein Briefwechsel geknüpft, der in 18 Briefen Wagners vor uns liegt. Von ihnen sind einige schon früher bekannt geworden, vor allem das große, in die »Schriften« (Band V) aufgenommene Schreiben über Liszts Sinfonische Dichtungen, wie auch ein fast ebenso wichtiger Brief, der uns eine der kargen Aufklärungen über Wagners Entwurf »Die Sieger« gibt.**) Der ganze Briefwechsel erschöpft sich in den wenigen Jahren von 1854 bis 1859, aber so wichtig wie diese Jahre, in denen Rheingold, Walküre, zwei Akte Siegfried und der Tristan geschaffen wurden, so tief bedeutend sind auch die Briefe Wagners an das Kind, in dem er eine ihm innig befreundete, mitleidvoll teilnehmende Seele erkannt hatte.

Der erste Brief vom 28. Mai 1854 beginnt mit den Worten »Das Rheingold ist fertig.«

*) Kapp, ebenda, Seite 279.

**) *E. Kloß*, Wagner an Freunde und Zeitgenossen, S. 199. Siehe auch *H. Stegemann* im Winterheft 1925 der »Bayreuther Blätter«. Weitere Briefe an Marie v. Wittgenstein druckte Kloß ebenda, S. 213 u. 252.

»Als ich es begann, stand ich noch ganz im Zauber der Erinnerung an unsere Pariser Fahrt: alle Martern des Daseins haben sich bis heute wieder um das Vorrecht auf meine Empfindung gestritten ...

Es gibt einen recht traurigen Zug, der durch meine Musica geht: ›Nur wer der Minne Macht versagt‹, heißen die Worte der schauerlich tiefen, oft herzzereißenden Klage; derselbe melodische Gedanke bildet sich aber auch zu dem ›Weibes Wonne und Wert‹ um; er half mir, dem armen Fasolt eine rührende Verklärung zu geben ... Lächeln Sie mir, liebes Kind, zum Lohn meiner Mühe.«

Als Wagner Ende Februar 1855 in Paris weilte, um sich nach London zu begeben, kommt ihm die Erinnerung an die schönen Tage von 1853.

»Von Basel fuhr ich immer mit euch. Das war doch recht schön, daß ihr damals mitreistet. Wird es denn wieder einmal so werden? Ich habe Sie so lieb und möchte Sie gern wieder einmal sehen ... Ist die Kapellmeisterin (die Fürstin Carolyne) wohlauf? Sie soll mich lieb behalten: sagen Sie ihr das doch ja, damit sie's nicht vergißt!«

Nun folgte eine lange Pause bis April 1856:

»Das war eine böse, schlimme Zeit, liebes Kind! Wiederholte Krankheit, Elend und Kummer haben die Vollendung meiner Walküre schrecklich verzögert. Nun aber ist sie fertig... Dieses Werk ist das traurigste und schönste, was ich geschaffen. Da atme ich denn ein wenig auf, da ich dieses gewaltige Schmerzenskind doch geboren und geborgen weiß.

Waren Sie mir bös, daß ich so lange schwieg? Wahrlich, es ist für Sie besser, daß ich jetzt erst mein Schweigen breche! Ich war in dieser Zeit so gemütskrank, daß ich alle meine Freunde bitter verletzt habe und ich nichts wie Verwüstung um mich her erblicke.«

Ins Album der Prinzessin schreibt Wagner Wotans Abschied hinein. Dann aber schließt er mit der dringendsten Bitte an Liszt, recht schnell zu ihm zu kommen: »Ich bedarf seiner und harre seiner wie des Erlösers.« Die liebe treue Kapellmeisterin soll mit ihrer Tochter Fürbitterin sein.

»Sagen Sie ihr, bei allem Elend und aller Verzweiflung fühlte ich — oft wie zum Hohn — eine so unversiegliche Kraft und Ergiebigkeit noch in mir, daß ich fest hoffte, auch bei ihr alles wieder gutmachen zu können. Gewiß! —«

Es folgt nun das Wiedersehen der beiden Freunde in Zürich, wo Liszt mit der Fürstin und ihrer Tochter Mitte Oktober 1856 eintrafen. Die Freude des Zusammenseins wurde freilich getrübt durch die betäubende Unruhe in der Umgebung der Fürstin, die ohne Gesellschaften und Gespräche mit den Professoren Zürichs nicht auskommen konnte. Dafür lernte nun Wagner Liszts »Dante« und »Faust« kennen und führte dem Freunde dafür »Rheingold« und »Walküre« vor. Von Marie rühmt Wagner: »Sie hörte gut zu und vermochte es sogar, über einige schwierige Stellen der Dichtung verständnisvoll andern zu Hilfe

zu kommen.« Doch bemerkte er mit Trauer an ihr, daß sie in den drei Jahren auffällig verblüht war. »Hatte ich sie damals ›das Kind‹ genannt, so hätte ich sie jetzt nicht eigentlich als ›Jungfrau‹ begrüßen können. Eine auflösende Erfahrung schien sie frühzeitig über ihr Alter hinweggerückt zu haben. Nur bei großer Anregung, besonders im abendlichen Kreise, trat das Einnehmende und Blendende ihres Naturells hervor.«

Offenbar war doch der stete, erregende Aufenthalt Maries bei ihrer Mutter die Ursache ihres raschen Verblühens. Wagner sollte davon eine Probe bekommen, als er mit dem ganzen Besuch sich nach St. Gallen begab, wo im November 1856 der Musikdirektor Sczadrowski einige Werke Listzs einstudiert hatte. Die Fürstin, im Gasthof neben Wagner einquartiert, bekam in der Nacht einen ihrer Nervenanfälle mit beängstigenden Halluzinationen, wogegen die Tochter anzukämpfen hatte, indem sie der Mutter die ganze Nacht mit lauter Stimme vorlesen mußte. Wagner, in seiner Ruhe gestört, ließ sich, zornig über die Rücksichtslosigkeit der Nachbarn, in der Nacht noch ein anderes Zimmer geben; aufs höchste aber war er verwundert, als Marie ihm am Tage ganz unbefangen darüber berichtete, woraus er schloß, daß man in der Umgebung der Fürstin an dergleichen Exzesse gewöhnt sei. Am 27. November nahm man in Rorschach Abschied voneinander.

Daß Wagners Freundschaft mit Marie durch dieses längere Zusammensein, das ihn ihrer Mutter und deren Freunde eher entfremdet hatte, neu genährt und gewachsen war, zeigte der Briefwechsel, der sich nun erst belebte. Schon am 19. Dezember schreibt er ihr, daß er »heute am Siegfried komponieren wollte und unversehens in den Tristan kam. Vorläufig Musik ohne Worte. Zu manchem werde ich aber wohl auch eher die Musik als die Verse machen.« Eine wichtige Nachricht, da wir sonst nichts davon wissen, daß schon im Winter 1856 Tristan-Musik entstand.

> »Die Nibelungen werden mir recht langweilig, doch ist Siegfried bei der Nachricht vom Tode seiner Mutter recht gut ausgefallen.«

Wie in den Siegfried der Tristan hineinspielt und jenen allmählich überwindet, das geht auch aus dem weiteren hervor:

> »Aber heute ist mir, wie gesagt, der Tristan dazwischen gekommen mit einem melodischen Faden, der sich, als ich's lassen wollte, immer wieder von neuem anspann, so daß ich den ganzen Tag hätte dran fortspinnen können, was nun doch aber schicklichkeitshalber nicht geht. Nun schreib' ich Ihnen, um's los zu werden.«

Am 15. Februar hat dann Wagner an Marie Wittgenstein seinen berühmten Brief über Liszts Sinfonische Dichtungen geschrieben, der für die Öffentlichkeit bestimmt war. Auch aus ihm dürfen wir Nachklänge vom Züricher Beisammensein entnehmen, wenn Wagner ein geistreiches, von Marie geprägtes Wort anführt: von der »Mediokratie«, der Herrschaft der Mittelmäßigkeit, die gegen Liszt neidisch sich verschworen habe.

Aus einem Briefchen vom Frühjahr 1857 erfahren wir, daß Marie krank gewesen, aus dem nächsten vom August 1857, daß sie am Krankenbett der Mutter viel Trübes erlebt habe. Im übrigen ist dieser Brief voll wichtiger Nachrichten über Arbeiten und Stimmungen des Meisters. Viel Neues hören wir wiederum über den Übergang vom »Ring« zum »Tristan«.

»Ich war im Siegfried bis dahin gekommen, wo dieser den Mime fortgejagt hat und nun mit dem Ausruf: ›daß der mein Vater nicht ist, wie fühle ich mich drob so froh‹ sich dem Genusse der Einsamkeit überläßt. Bereits hatte ich im Manuskripte von meinem Helden Abschied genommen und jenes weggeschlossen; nach einiger Unterbrechung hatte ich mir eines Morgens schon das Papier zum Konzept für die Tristan-Dichtung zurechtgelegt, als mich plötzlich ein solch sehnsüchtiger Jammer um den Siegfried bewältigte, daß ich ihn wieder hervorholte und mindestens die Vollendung des 2. Aktes beschloß. Diese ist nun ausgeführt; Fafner ist tot, Mime ist tot und Siegfried ist dem fortflatternden Waldvogel nachgelaufen; und dies, mein liebes Kind, ist alles recht gut vonstatten gegangen, so daß ich meinen Helden jetzt auf ganz gutem Wege weiß. Doch hat mich das wieder sehr angegriffen, denn während ich wieder am Siegfried arbeitete, hat mir der Tristan von neuem keine Ruhe gelassen. Ich habe recht eigentlich an beiden zugleich gearbeitet, den Tristan immer bestimmter ausgebildet und so lebhaft mit ihm mich beschäftigt, daß ich von der Doppelarbeit schließlich bis zur größten Pein aufgeregt wurde. Dummerweise fiel mir noch ein Werk auf, das den Dichtern des Tristan den Tod ankündigt. Daraufhin wage ich's, weil ich den Tod für kein Übel halte.«

Der zweite Teil des Briefes enthält bittere Andeutungen über das Verhältnis Wagners zu seiner Frau, das gewiß dem feinen Gefühl der Prinzessin ohnehin nicht entgangen war.

»Der Umgang mit der lieben Frau (Wesendonck), der hier ja wohl mein einziger Trost ist, wird mir immer mehr getrübt durch die peinigende Umgebung ... Bei mir wird endlich der Druck einer unsympathischen Berührung so schmerzlich, daß ich mich kaum mehr fassen kann ...

Das Einzige wäre, daß mir wieder einigermaßen das Feld zur Tätigkeit nach außen eröffnet würde: ich fühle das instinktmäßig, und meine jetzigen Pläne gehen nur darauf aus, durch solchen Abzugskanal mir die Möglichkeit des Lebens zu erhalten, die mir an sich sehr gleichgültig wäre, wenn ich nicht noch so viel dichterische Vorwürfe im Kopfe hätte, die durch mich Leben zu erhalten verlangen: so opfere ich mich eigentlich nur für diese Brut. Weiter will ja auch der Dämon nichts mit uns, als — im gemeinen Menschen — sich immer wieder zu reproduzieren, oder — im edleren — durch dessen Werke zu erfahren, woran er mit sich ist. Nun, durch mich wird er erfahren, daß es im Grunde nichts als Qual und Jammer an ihm ist: das

muß ich ihm nun aber so recht künstlerisch verblümt sagen; nackt und offen will er die Wahrheit nicht hören!«

Nach dringlicher Einladung Liszts, der im Fremdenstübchen auf dem grünen Hügel wohnen könnte, schließt der Brief besonders herzlich: »Leben Sie wohl, mein gutes, geliebtes Herz! Bleiben Sie mir treu und mild!«

Der schon erwartete Besuch des jungen Ehepaares Hans und Cosima v. Bülow hat denn, wie es im nächsten Briefe an Marie vom September 1857 heißt, Wagner »ebensosehr erfreut und guter Laune gemacht, wie ihr jetziges sonderbares Schweigen mich betrübt und zu meiner Schwermut beiträgt.«

»Was in mir vorgeht, ist nicht zu sagen: nur das eine kann ich andeuten, daß mir die Welt täglich mehr vergeht und ich genau nur noch auf der schmalsten Grenzscheide zwischen Leben und Tod seufze ... Und meine Kunst, das ewige Spiel mit meiner Qual, sollte sie mich erfreuen können? Wie lange noch soll die Täuschung vorhalten?«

Über die Entstehung der Tristan-Dichtung erfahren wir Wichtiges aus den Tagen des Besuchs des Ehepaares v. Bülow (Aug.-Sept. 1857).

»Der Arbeitsdrang überkam mich so schnell, daß ich während des Besuches das Gedicht verfaßte und bereits ungastlich genug sein mußte, mich während der Vormittage meinen Gästen zu entziehen. Glücklicherweise half mir Bülow heraus, der alsbald von meinem wilden Urmanuskript eine Abschrift machte. Da er sofort zu Ihnen reisen wollte, bekommen Sie den Tristan daher so schnell zur Hand, als es sonst kaum möglich gewesen wäre ...«

Der nächste Brief vom Dezember 1857 ist einer der längsten, bedeutendsten und tiefsinnigsten, die Wagner geschrieben hat. Darum läßt er sich auch nicht in einem Auszug wiedergeben. Er geht von dem Mißverständnisse seiner Äußerungen selbst bei seinen nächsten Freunden aus, um einen Vergleich zu ziehen mit dem »somnambul Hellsichtigen, wenn er im Zustand der Ekstase endlich bis zur redenden Mitteilung sich anläßt.«

»Sehen Sie, liebes Kind, genau so geht mir's! Meine inneren Lebensträume kann ich auch nur in der Sprache unserer Kunst — wie gleichnisweise — mitteilen; gerade aber wie der Somnambule zu seinen Aussagen verhalte ich mich zur Kunst: erfahrt ihr nur diese von mir, so erfahrt ihr eigentlich nur etwas, was ich, wenn ihr mich darauf hinweist, kaum verstehe und am wenigsten meine Lebensträume bestimmt wieder erkenne ... Ganz bestimmt fühle ich aber, daß meine Kunst-Aussagen nicht der eigentliche Inhalt meines Lebenstraumes waren, wenn mir von außen mit rechter Zuversicht diese Kunst als das Wirkliche und Reale meines Wesens gewissermaßen aufgedrungen wird. Wenn dies endlich so weit geht, daß ganz und gar nur noch die formellen Eigenschaften meiner Kunst mir als jenes Wesentliche gegenübergehalten werden, so sehe ich endlich bis zur vollsten Evidenz die Grimasse des tollen Mißverständnisses ein und wende mich wie von einem Chor unverschämter Narren ab. Dies ist aber — meinem Be-

wußtsein nach — meine ganze Stellung zur eigentlichen Welt, und so daher ist meine Empfindung gegen das Publikum, die Kunstschwätzer und Kritiker; wenn ich mich daher mit vollster Bestimmtheit gänzlich von jener Seite abkehre, so nennt ihr — ja selbst nennen Sie, liebes Kind — dies Schroffheit und erblicken vielleicht selbst Hochmut darin; wohl verstehen Sie mich nun aber, wenn ich Ihnen dagegen sage, daß es mit dem wunderlichen Schmerze geschieht, den derjenige empfinden würde, dem man den Glauben daran aufdringen wollte, daß das, was er im clairvoyanten Zustande gleichnisweise nach außen zu vernehmen gab, der wirkliche Ausdruck seines inneren — unausdrückbaren — Gesichtes war.«

Im folgenden wird dann der Gegensatz dieses Zustandes der Loslösung von der Welt (»denn es kommt jetzt immer direkter und süßer die *Ruhe* meiner Lebenslage über mich«) zu dem immer der Welt zugekehrten Leben und Bemühen Liszts deutlich.

»Somit sage ich aber auch aus, daß ich diejenigen immer weniger begreifen kann, an denen ich . . . die Verwandtschaft mit meinem Zustande erblicke und . . . die ich immer noch sich bemühen sehe, den durch ein reines Mißverständnis ihnen aufgedrungenen Glauben an die Realität ihrer Beziehungen zur Außenwelt zu wahren und zu pflegen. Ich sehe hier, seitdem ich klar darüber geworden, ein wahrhaft wahnsinniges Befangen vor mir und kann ganz unmöglich ernstlich und ohne den grellsten Widerspruch daran zu empfinden, an diesem Beginnen teilnehmen . . .

Ich habe mich bemüht, über diesen unendlich schwierigen Punkt mich Ihnen möglichst verständlich zu machen, weil mir mein Inneres sagt, daß eben dieser Punkt es ist, über den einzig ein — wenn auch sehr feines — Mißverständnis zwischen uns obwaltet . . .

Aber nun seien Sie auch gewiß, daß ich niemand anklage, der anders ist. Wie ich jetzt bin, bin ich ja wohl auch erst durch die ganz besondere Wendung meines Lebens geworden: nichts kam seit langen Jahren, was mich mit ›kühnem Griffe‹ in das Leben wieder hineingerissen hätte, und meine große Zurückgezogenheit mußte mich endlich notwendig dahin führen, wo ich jetzt bin — außerhalb der Welt. Wem dies nie so bestimmt widerfuhr wie mir, wer z. B. so bestimmt zum Kampfe sich berufen fühlt wie Liszt, den kann ich gern begreifen, wenn er so kämpft wie er, und meine innigste Teilnahme wird ihm stets folgen: denn wenn ich selbst mich wieder zu solchem Kampfe anließe, würde ich *mich* nicht begreifen können; *das* wollte ich sagen . . . Für heute wollte ich endlich nur dem guten Kinde sagen, daß es mir nicht mehr schmollen, sondern auf meine unwandelbare Freude an ihm sich verlassen soll!«

Man wird diesen Brief doch nur ganz verstehen, wenn man die bereits getrübten Beziehungen zu Liszt aus manchen gleichzeitigen Briefen Wagners sich klarmacht, wie aus dem Schreiben vom Juni 1857 an Hans v. Bülow.

Wenn er da sagt: »Was Liszt betrifft, so kenne ich in bezug auf ihn nur noch ein Gefühl: Kummer über den Verfall seiner Gesundheit, und Zorn, Wut, Haß auf alles, was ihn immer tiefer in sein Verderben reißt ... Ich habe an die unglückliche Fürstin und endlich an Liszt selbst meine schmerzliche Sorge, meine heftige Warnung mitgeteilt: und seitdem verstummt alles von Weimar her.« Wenn unser Brief an Marie noch die Worte enthält: »Und der feurigen Kapellmeisterin hunderttausend Grüße für die hellen Briefe, die mir mit so vielen Blitzen in die Nacht meines Tristan hineinleuchten«, so wissen wir nichts von Briefen der Fürstin an Wagner aus dieser Zeit: im Briefwechsel mit Liszt finden sich die letzten aus dem Jahre 1856. Von Wagner aber haben wir noch einen Brief an Carolyne vom 12. April 1858, der von derselben verhaltenen Bitterkeit über Liszts unruhiges Konzertleben zeugt, wie jener frühere an Bülow: »Liszts Züge verfolge ich Schritt für Schritt in den musikalischen Zeitungen; ich freue mich herzlich darüber. Und nun tausend herzlichen Dank für Ihre großmütige, unerschütterlich treue Freundschaft! Halten Sie mich nie für undankbar, sondern nur für unglücklich; auch nie für verzweifelnd, sondern nur für resigniert! Und grüßen Sie das Kind von meiner ganzen Seele!«
Man muß stets die schrecklichen Verhältnisse auf dem Grünen Hügel, die sich immer mehr zur Eifersucht Minnas auf Mathilde zuspitzten, und Wagners flehentliche Rufe an Liszt, jetzt zu ihm zu kommen, wo er »am Ende eines Konflikts, in welchem alles, was dem Menschen heilig sein kann, inbegriffen ist«, vor Augen haben, um die wachsende Gereiztheit zu verstehen, die ihn gegen die Weimarer Freunde erfüllte. Ein Brief an Marie vom 8. Februar 1858 gibt uns in seinem Anfang neuen Beleg für jene Stimmung:

> »Hochmut kommt zum Fall! Nicht wahr? Mit welchem herzlichen Stolze rief ich Ihnen zu: ›Kommt zu mir!‹ Kaum hatten Sie es vernommen, wie demütig mußte ich dann wieder bitten: ›Kommt zu mir!‹ — Und doch bleibt mir nichts übrig, als immer wieder: ›Kommt zu mir!‹ — Sehen Sie, wenn Sie sich jetzt aufmachen könnten und plötzlich zu mir hereinträten, das wäre einmal so etwas, was man als Edelstein in der Krone des Lebens ewig bewahrt. Doch — wir sollen resignieren! —
>
> Unter den 1. Aktschluß des Tristan konnte ich schreiben: ›So ward noch nie komponiert‹, d. h. unter *solchen* Umständen hat gewiß noch niemand gerade *so* etwas fertig gebracht. Ich wollte damals eben diesen letzten Strich abwarten, um Ihnen dann zu schreiben und recht mein Herz auszuschütten, was voll von Dank für Ihre Liebe war.
>
> Der Leuchter hatte mir große Freude gemacht, und Ihr Brief war mir ein rechtes Seelen-Labsal, auf den zu antworten für mich ein besonderes Fest sein sollte. Nun, dieses Fest wurde gestört; jetzt erst soll ich es feiern können, jetzt, wo ich (aus Paris) dahin wieder zurückgekehrt bin, wo ich doch wenigstens ganz wieder Künstler sein darf und mein Tristan seine Erlösung finden soll. Da reiche denn zum Willkommen ich Ihnen die Hand,

wie ich Sie seitdem nie aus dem Auge verlor, das schweigend voll Mitleid, vielleicht auch voll Verwunderung, auf mir ruhte und freundlich mich meines Weges geleitete. Seien Sie mir gegrüßt, liebe Marie!«

Der nächste Brief vom April 1858 steht schon unter dem Eindruck der Katastrophe, die Anfang April eingetreten war, als Minna einen Brief Wagners an Mathilde erbrochen hatte.

»Mein teuerstes Kind! Ich frage Sie nochmals und gerade *heute* mit dem furchtbarsten Nachdruck: *ist es Ihnen möglich, sogleich nach Zürich zu kommen?* Es handelt sich um die Tat eines *Engels:* denn kein Sterblicher kann hier mehr helfen. Ich müßte meine in der Kur befindliche, aufs äußerste leidende Frau opfern . . . oder ein hohes, heiliges Herz, das mir die unglaublichsten Opfer eines Weibes gebracht und nun durch jene Unglückselige auf das Gräßlichste verletzt ist, unter den unsäglichsten Seelenqualen, weil es sich auch von mir preisgegeben hält, brechen sehen.

Wenn je es die Tat eines Engels war, Beruhigung, Besänftigung, Klarheit und Milde zu bringen, so ist sie hier zu vollbringen, und nur Sie, gerade Sie — die Sie mich so oft des Morgens in Zürich besuchten — nur Sie schweben mir hier und diesmal als der Engel vor! Ich bin mehr tot als lebendig; wohin ich mich wende, gähnt mich ein Abgrund an. — Zögern Sie? Um des Himmels willen, tun Sie ein Äußerstes und bestürmen Sie die Mutter, Sie frei zu lassen! Ich kann nicht weiter. Das ist mein letzter Hoffnungsstern.«

Der nächste Brief zeigt, daß die Prinzessin so eilig nicht nach Zürich kommen konnte; Wagner meldet, daß »die furchtbarste Wirkung einer unwürdigen Begegnung, die meine unselige Frau der zarten, reinen, hohen Freundin zugefügt hatte«, überwunden sei, da die in der Not von ihm herbeigerufene Vermittlerin, »unsere gute Frau Dr. Wille«, eine »Beruhigung, ja Versöhnung« angebahnt habe. Nun müsse er seine, bis zum Wahnsinn aufgeregte Frau, die in einer Kuranstalt sei, besänftigen. »Und dabei idealer Künstler sein??«

Nach einem kurzen Billet, das wiederum zum Kommen antreibt — »ein ganz unermeßliches Glück« — folgt ein längerer Brief vom 28. April 1858, der ausführlich auf jenes unselige Ereignis des Bruchs zwischen Minna und Mathilde eingeht und Wagners Entschluß ankündet, sein endlich gefundenes beglückendes Asyl — er schildert es mit rührender Liebe — zu verlassen, »um deren Willen, die mir mit den unsäglichsten Opfern und Kämpfen dies von ihrem Manne abgerungen hat«. Denn er fühle bestimmt, daß ein Zusammenleben mit jener Familie unmöglich sein wird. Er schildert Minnas Benehmen, das kein Verstehen, sondern einzig Spott und Rachegefühl gezeigt habe.

Wir müssen verzichten, von der Darstellung des Verhältnisses zu Minna und Mathilde weiteres anzuführen: so schön und edel das große, rührende Mitleid mit Minna ist, neue Züge bringen diese Briefe nicht. Doch erfahren wir, daß Wagners Entschluß, den er im August ausführte, schon jetzt feststand: den Haushalt aufzulösen, Minna nach Deutschland zu schicken, »und ich . . .

müßte ebenfalls, Gott weiß wohin?, meine Wanderung nehmen, wahrscheinlich, um für ewig aller Heimat zu entsagen«. Wenn er dann amnestiert werden würde, will er auf der Altenburg bei den Leidenden und Mitleidenden ausruhen. Von Mathilde muß er sich trennen: »Wir schieden edel, schön, würdig und in höchster Liebe, um uns ewig vereint zu bleiben: aber — wir schieden.«
Die nächsten Briefe sind aus Venedig. Zu dem ersten vom 11. Januar 1859 ist zu bemerken, daß in den Tagen vorher ein äußerst gereizter Brief Liszts, veranlaßt durch eine mißverstandene, galgenhumoristische Äußerung Wagners, eine plötzliche Trübung der Freundschaft bewirkt hatte. Darum ist auch der Brief an Marie kurz und gemessen: er begleitet die Sendung des Tristan-Auszugs, den die Empfängerin genau im selben Einband wie Frau Wesendonck erhält: »Was übrigens den Tristan betrifft, so wird man ihn nicht so leicht wieder los — selbst nicht auf der Altenburg: zur einen Tür herausgejagt, kommt er zur andern wieder herein.«
Noch im selben Monat ergeht dann am 29. Januar 1859 von Venedig ein sehr langes Schreiben an die Prinzessin. Es beginnt mit Sätzen, die, offensichtlich für Liszt bestimmt, uns Wagners Wesen klar beleuchten:

> »Einzig wohl ist mir, wenn ich jemand habe, gegen den ich rückhaltlos laut werden kann, ganz wie ich bin, mit all meinen Fehlern und Schwächen, ganz wie die Stunde, die Stimmung, die Not mir es eingibt. Die mindeste Künstlichkeit beobachten müssen, in dieser oder jener Art mich zu geben, bedenklich und erwägend sein zu sollen, ertötet aber jede Mitteilungskraft in mir. Es gibt Menschen, die einen natürlichen feinen Takt auch in ihren intimsten Mitteilungen zu beobachten wissen ... Mir ist diese Anmutigkeit versagt. Ich habe etwas Plebejisches an mir, ich bin nur fein und anmutig, wenn ich ganz erhaben sein kann. Sobald ich jedoch von der erhabenen Stimmung abgehalten bin, was eben meinen leidenden Zustand ausmacht, werde ich ungebärdig und heftig, und kann mir dann einzig durch Humor noch ein erträgliches Ansehen geben. Aber gerade dieser Humor ist mir dann bei jedem, in dessen eigenem Naturell er nicht liegt, sehr gefährlich; denn wo ich dann nur *mich* verspotte, kann leicht der andere *sich* verhöhnt sehen, was dann natürlich zu den unerhörtesten Verwirrungen Anlaß geben muß. Sie sehen, wie schwierig ein so beschaffener Mensch es hat, sich mitzuteilen, und geben zu, daß er vollkommen verständlich nur in seinen Kunstwerken sich geben kann.«

Sodann kommt Wagner auf Mariens Vorwurf, daß er so lange geschwiegen, und erklärt das mit seinen entsetzlichen Leiden: »So konnte ich nichts anderes, als einzelne Hilfsrufe mehr ausstoßen, bis mir endlich auch dazu der Atem ausging.« Er schildert seine Lage, verzweifelt an der Amnestie durch den König von Sachsen und an der Rückkehr nach Deutschland. Darum habe er seine Werke preisgegeben, die ihm nur noch als Existenzmittel dienten, habe sogar, was er sonst nie getan, ein Werk — den Rienzi — den Bühnen angeboten.

»Gerade hier glaubte aber der Befreundetste in mir einen Zudringlichen erkennen zu müssen. Kann ein Wirrsal vollständiger sein?«

»Was bleibt mir nun? Eine unglückliche, jämmerliche Frau ... Und ich will dies letzte Vermächtnis einer mir sich gänzlich entwindenden Welt annehmen. Meine ganze Zukunft lasse ich einzig von der Rücksicht auf diese Frau abhängen ... Dazu fehlen mir nun, wenn ich meinem inneren Stolze nach lebe, *alle* Mittel ... Also *einzig* der Ertrag der Einnahmen von meinen ›Opern‹. Somit auch vollständiges Zurückgeworfenwerden in den alten stachelnden Pfuhl der inneren Vorwürfe, der schreienden Widersprüche, des Verrats an mir selbst ...

Wollen Sie aber, daß ich Ihnen ganz vernehmlich werde, ohne zu kränken, ohne zu betrüben: das sind meine Arbeiten, das ist Tristan, das sind meine Töne! Was wollen Sie noch?«

Der nächste Brief aus Luzern vom 8. August 1859 ist auch der letzte. Es klingt wie ein Abschiednehmen. »Gestern habe ich die Partitur des Tristan vollendet. Ich habe mir diesen wichtigen Abschnitt meines Lebens mit schmeichelndem Bewußtsein zu einem Gruß an Sie aufgespart.« Was weiter folgt, möge man (bei Kloß, wo dieser Brief schon S. 252 gedruckt ist) nachlesen. Es ist ein wundervoller Rückblick auf die Zeit, seitdem »Sie zuerst, ein jungfräuliches, tiefsinniges, edles, mitleidvolles Kind, mit bewältigender Schönheit in mein Leben traten.« Vier Werke habe er in diesen Jahren geschaffen. »Glauben Sie, daß ich Ihnen keinen Anteil an ihnen zugestehen möchte? Gewiß, über mir mußte ein wunderbarer Segen walten ...«

Warum der Briefwechsel hier aufhört, wissen wir nicht. Wohl verlobte sich Marie 1859 mit dem Fürsten Hohenlohe, aber dies kann doch kein Grund für ihr plötzliches Schweigen gewesen sein. War es eine tiefere Entfremdung, die ja von nun an auch die Freundschaft Wagners mit Liszt gefährdete? War es die immer stärker ausgeprägte Abneigung, die sich zwischen Wagner und der Fürstin auftat, wobei Marie sich auf seiten ihrer Mutter stellte? Wie schmerzlich muß es für Wagner gewesen sein, daß in der Folgezeit, besonders in den Jahren 1861 bis 1864, als er persönlich in Wien um die Aufführung des »Tristan« kämpfte, die Gemahlin des kaiserlichen Oberhofmeisters — die einstige gütige Freundin — ihm völlig fern und teilnahmlos blieb!

Als dann aber 1875 Wagner, nun als Sieger, nach Wien kam, müssen sich die alten Beziehungen wieder angeknüpft haben, denn ein Billet meldet uns:

»Teuerste Fürstin. Ihre schönen Zeilen versetzten mich über die Zeit, in welcher Sie aus meinem Leben verschwunden waren, in diejenige, welche Sie in mein Leben eintreten ließ. Waren Sie mir damals ein schönster Trost — wie ernst lieblich muß es mich nun dünken, daß Ihnen jetzt meine alte Kunst ein tröstliches Erinnern wecken konnte.«

LULLY, DER MUSIKER

VON

ROMAIN ROLLAND-PARIS

DEUTSCH VON WILHELM HERZOG-BERLIN

Dieser Essay ist ein Teil einer größeren Abhandlung über Lully, dem Werke »Musiciens d'autrefois« entnommen, dessen deutsche Ausgabe noch in diesem Jahre erscheinen wird.

Trotz all seinen Lastern war dieser verschlagene Mensch, dieser große Schurke, dieser »Knicker«, dieser »Vielfraß«, dieser »Wollüstling«, dieser »widerwärtige Bursche« — derartige Bezeichnungen haben ihm seine Zeitgenossen gegeben — ein sehr großer Künstler und der Diktator der Musik in Frankreich.

Die »Königliche Musik«, deren Oberintendanz die Regierung in Händen hatte, zerfällt in drei untereinander verschiedene Provinzen: Die Kammer, die Kapelle und den großen Marstall. Den großen Marstall, der einzig und allein aus Instrumentalisten bestand, bildete das Musikkorps bei den Jagden, Umzügen und Festen im Freien. Die Kammer umfaßte die verschiedenen Künstler der Kammermusik, die »Schar der vierundzwanzig Violinen« oder »Grande Bande«, die während der königlichen Tafel spielte wie auch in Konzerten und bei Hofbällen; ferner »die kleinen Geigen«, die den König auf Reisen und aufs Land begleiteten. Die Kapelle bestand fast ausschließlich aus Vokalmusik. Dies waren die musikalischen Mittel, die Lully zur Verfügung standen. Er verdoppelte nicht allein ihre Macht, indem er ihre Gelder zusammenlegte, die bis dahin von der Kapelle und der Kammer getrennt geführt wurden, sondern bildete beide um, indem er in die religiöse Musik von Versailles den Stil der Instrumentalmittel und die Singstimme des Theaters einführte. Auf diese Weise verlieh er sogar den Belustigungen der Kammer einen prunkvollen und triumphalen Charakter, der sich gut der Geistesverfassung des Königs anpaßte. Aber er erweiterte auch auf wunderbare Art seinen musikalischen Machtbereich, indem er jenen neuen Kreis miteinbegriff, der sofort, für sich allein genommen, wichtiger werden sollte, als alle andern, nämlich die Oper. Und diese Provinz schuf er als eine Art erbliches Lehen, indem er sich das ausschließliche Recht sicherte, »darauf, solange er lebe, die Nutznießung zu haben und nach ihm seine Kinder, die mit der Erbschaft seines Amtes versehen werden sollten«. Er befestigte seine Machtbefugnisse durch drakonische und erneuerte Verbote gegen jeden nebenbuhlerischen Versuch durch das ihm zuerkannte Recht, in Paris und überall, wo er es zum Wohl und zum Vorteil der Akademie für nötig hielt, Musikschulen einzurichten. Er hatte sogar das Recht, nach seinem Gutdünken seine Musik und seine Dichtungen drucken zu lassen. So maßte er sich eine Königswürde über die gesamte Musik an. Nichts vermochte ihm zu widerstehen. Er zermalmte alle gegnerischen Mächte und scheute kein Mittel, die Einheit herzustellen: eine Einheit in der Leitung und

eine Einheit des Stils, die in der französischen Kunst so glänzend wie vor seiner Ankunft anarchisch war. Er wurde der Lebrun in der Musik, noch unumschränkter als dieser, und die Herrschaft überdauerte ihn.
Durch welche Wunder des Willens hatte dieser kleine florentinische Bauer, dessen Anfänge in der Kunst recht bescheiden gewesen waren, dahin gelangen können?
Als er im Alter von zwölf oder dreizehn Jahren mit dem Ritter von Guise nach Frankreich kam, konnte er richtig singen und Gitarre spielen. Ein Franziskanermönch war sein einziger Lehrer gewesen. Auch später, als er berühmt war, verachtete er die Gitarre nicht: »Wenn er eine sah, machte es ihm Spaß, auf den Klimperkasten zu schlagen, aus dem er mehr als andere herauszuholen vermochte. Er spielte darauf hundert Menuette und hundert Coranto, die er selbst improvisierte.«
In Paris entdeckte er als Küchenjunge bei Mademoiselle ein neues Talent; er kratzte die Geige. Der Graf von Nogent wurde darauf aufmerksam und ließ ihn studieren. Schnell wurde aus ihm einer der ersten Geiger seiner Zeit. »Er spielte göttlich. Seit Orpheus, Amphion und jenen Heroen hat man nicht wieder solche Töne aus einer Geige gelockt, wie Lully es tat . . . Doch einige Jahre, ehe er Herr der Oper wurde, hing er die Geige an den Nagel. Von dem Tage an, als der König ihn zum Oberintendanten machte, vernachlässigte er die Geige so sehr, daß er nicht einmal eine im Hause besaß, als ob er sich von dem Instrument unabhängig machen wollte, das er nach seinem Begriff nur mittelmäßig spielte . . . Tausende baten ihn um die Gnade, einige Melodien von ihm hören zu dürfen, er verweigerte es sowohl den großen Herren, wie seinen ausschweifenden Kumpanen. Obwohl er alles andere als schüchtern war, verharrte er auf seinem Standpunkt, nur einen Meister anzuerkennen. Der Marschall von Grammont war der einzige, der Mittel fand, ihn von Zeit zu Zeit zum Spielen zu bewegen. Er hatte einen Lakai namens La Lande, der einer der besten Geigenspieler Europas wurde. Am Schluß einer Mahlzeit bat er Lully, ihn anzuhören und ihm einige Ratschläge zu erteilen. La Lande kam, spielte und gab zweifellos sein Bestes. Indessen verfehlte Lully nicht, zu bemerken, daß er einige Noten falsch spiele. Er nahm ihm die Geige aus den Händen, und wenn er sie einmal hatte, behielt er sie drei Stunden lang; er wurde leidenschaftlich und ließ sie nur mit Bedauern los . . .
Mit dem Geigenspiel begann Lullys Glück. Anfangs wirkte er in der »Grande Bande« des Königs mit. Dann erhielt er (1652) die Oberaufsicht über die Geigen des Königs und die Leitung der neuen Kapelle, die er begründete, die der »kleinen Geigen«. Doch sein Ehrgeiz strebte höher hinaus. Eine Schrift von 1695 berichtet, daß er, »als er erkannt hatte, daß die Geige für sein Genie zu gering sei, darauf verzichtete, um sich dem Klavierspiel und der Komposition zu widmen unter der Leitung von Métru, Roberday und Gigault, dem Organisten von Saint-Nicolas des Champs«.

Es mag überraschend erscheinen, daß der Schöpfer der französischen Oper drei Organisten als Lehrer gehabt hat. Aber, wie Pirro sagt, »die Schule für das Orgelspiel war damals eine Schule für musikalische Beredsamkeit«. »Die Sprache der Orgel« wurde »als eine kurze, feierliche Anrede betrachtet«. Dort lernte Lully die Anfangsgründe jener Rhetorik, in der er Meister werden sollte. Außerdem schrieben diese Organisten Musik für alle Instrumente, und sie waren gute Lehrer für die sinfonische Musik . . .
Zweifellos hat Lully aus dem Beispiel seiner berühmten Vorgänger am Hofe Nutzen gezogen, aus den Komponisten für das königliche Ballett, Meistern, die seit zwanzig Jahren aus der *Hofmusik* eine musikalische Dichtung zu machen suchten mit einem ausdrucksvollen Charakter, und die gleichzeitig wie sein Schwiegervater Lambert vollendete Beispiele des schönen französischen Gesanges gaben. Es genügt, ein Liederbuch von Lambert zu öffnen, um von der Gleichheit des Stils mit dem Lullys überrascht zu sein; es sind die gleichen melodischen Typen, die gleichen Formeln des gesungenen Vortrags, die nicht so sehr auf Naturbeobachtungen beruhen — denn sie sind oft künstlich und manieriert — wie auf der herrschenden französischen Mode. Es ist der gleiche Wechsel im Rhythmus vom Dreivierteltakt zum Vierviertelṫakt in ein und derselben Periode, die gleiche elegante und konventionelle Leichtigkeit, die gleiche mondäne Wahrhaftigkeit, könnte man sagen . . .
Boesset, der der größte unter Lullys französischen Vorläufern war, bot ihm herrliche Beispiele einer edlen und weichen Erhabenheit und einer majestätischen Melancholie. Einige seiner breiten und langatmigen, schönen deklamatorischen Lieder sind wie eine Skizze für die großen lyrischen Monologe von Amadis und Armide; sie schaffen in der Musik den Stil Ludwig XIV.
Nicht nur mit diesen Meistern sondern auch mit einigen seiner berühmtesten italienischen Landsleute, vor allem mit dem Venezianer Cavalli, stand Lully in Beziehung . . .
Aber was auch immer er von den italienischen Meistern entlehnen mochte, seine Anleihen erscheinen niemals die eines Italieners, der das Land seiner Wahl zu italienisieren suchte, sondern es sind die eines Franzosen, der von der Kunst anderer Länder nur das nimmt, was zu dem Geist seines Volkes und genau zu seiner Veranlagung paßt. Gedanke und Stil Lullys sind durchaus französisch. Er war in einem solchen Grade Franzose mit konservativem Sinn, daß, während die Italiener, die Erfinder der Oper, diese in ganz Europa verbreiteten, Lully bis zum Alter von vierzig Jahren ihr ausgesprochener Gegner blieb. Keiner verlästerte hartnäckiger die ersten Versuche von Perrin und Cambert. Bis 1672, dem Jahr, in dem man sogar seine erste Oper aufführte, hielt er die Meinung aufrecht, »daß es ein unmögliches Unterfangen sei, eine Oper in französischer Sprache aufzuführen«. Sein ganzer Ehrgeiz beschränkte sich auf die Ballettkomödie nach altem französischen Muster, und erst allmählich, aufgeklärt durch Perrins Erfolg und nicht wenig durch Molières An-

sicht, der sich anschickte, in Frankreich ein lyrisches Theater zu begründen, entschloß er sich selbst dazu, es zu begründen und diesen Ruhm für sich zu beanspruchen.

Doch von der Stunde an, wo er dazu entschlossen war, gab es keinen, der sich mit mehr Klugheit, mit mehr Energie und Beharrlichkeit dem Gedanken dieser neuen Kunst widmete. 1672 fand die Einweihung seines Operntheaters statt; 1687 starb er. Jedes Jahr schrieb er eine neue Oper und ließ sie aufführen.

»Innerhalb von drei Monaten schrieb er jährlich eine Oper. Er widmete sich ihr vollständig mit großer Liebe und großem Fleiß, den übrigen Teil des Jahres jedoch wenig: gelegentlich ein, zwei Stunden und in schlaflosen Nächten, in müßigen Morgenstunden zu seinem Vergnügen. Dennoch trug er sich das ganze Jahr hindurch mit dem festgelegten Gedanken für die Oper, an der er gerade arbeitete, oder die werden sollte; zur Probe sang er, wenn man bei ihm durchsetzte, daß er sang, für gewöhnlich nur etwas daraus.«

Wir sind nicht weiter erstaunt, daß er sich nur drei Monate im Jahr dem Komponieren widmete: die Komposition war nur ein Bestandteil seiner Aufgabe; es gab für ihn nicht nur das Schaffen von Werken sondern auch ihre Darstellung . . .

Es ist nicht ausgeschlossen, daß er einige Stellen in den Libretti zu seinen Opern überarbeitete. Aber er verließ sich nicht auf seine Auffassungsgabe und war zu faul, sich mit dem Hauptteil der Arbeit abzugeben. So suchte er einen Verfasser, und er fand ihn in Quinault.

Wir möchten nicht behaupten, daß er keine glückliche Hand dabei hatte. Hier ist kein Platz für den Zufall: Lullys Klugheit und Wille spielten die Hauptrolle. Er wußte nicht nur unter anderen bedeutenderen Dichtern den zu wählen, dessen Kunst sich am besten seiner Musik anzupassen vermochte, und ihm seine ausschließliche Gunst trotz der entgegengesetzten Meinung von fast allen Schöngeistern zu sichern, er machte aus Quinault das, was er für die Nachwelt geblieben ist: den rührenden und leidenschaftlichen Dichter der »Armide«...

»Quinault suchte Stoffe und richtete mehrere für die Oper ein. Er brachte sie dem Könige, der einen davon auswählte. Dann schrieb er einen Plan darüber und die Szenenfolge. Eine Abschrift dieses Planes gab er Lully, der danach, ganz nach seinem Belieben, Zwischenspiele, Tänze, Hirtenliedchen, Schifferlieder usw. vorbereitete. Quinault verfaßte die Szenen und zeigte sie von Fall zu Fall der Académie française . . .

Wenn Quinault dann zurückkam, verließ sich Lully keineswegs auf die Autorität der Académie française.

Wort für Wort dieser bereits durchgesehenen und verbesserten Dichtung prüfte er, verbesserte noch daran oder strich die Hälfte, wenn er es für angebracht hielt, und seine Kritik duldete keinen Widerspruch. »Phaëton« sandte er Quinault zwanzigmal zurück, um ganze Szenen abzuändern, die von der

Akademie gutgeheißen waren. Quinault gestaltete Phaëton über die Maßen hart, und dieser sagte wirkliche Beleidigungen zu Théone. Um so mehr wurde er von Lully bekrittelt. Er wollte, daß Quinault Phaëton ehrgeizig und nicht brutal gestalte . . .«

Man sieht hieraus, welchen Vorrang der Musiker vor dem Dichter hatte. Es waren nicht allein Ausdrücke oder Situationen, die er ändern ließ, sondern es waren sogar die Charaktere. Tatsächlich unterstand der Dichter seinen Befehlen. Er war ungefähr wie der Gehilfe einer jener großen Maler der damaligen Zeit, die alle ihre Werke nicht selbst ausführten, sondern sie unter ihrer Leitung von anderen malen ließen . . .

Wenn er diese Mitarbeit selbst der Racines vorzog, so geschah es nicht darum, daß Racine sich nicht zu einer solchen verstanden hätte, sondern daß Quinault am befähigtsten war, seine musikalischen Ansichten in Verse zu übertragen. Er war von der Anpassung seines Librettisten an ihn und von der Fähigkeit, ihm zu folgen, so überzeugt, daß er manchmal seine Musik schrieb, ehe er die Dichtung hatte: »Für die Zwischenspiele schrieb er zuerst die Musik der Lieder. Dann machte er einen Entwurf zu den Versen, und er machte das Gleiche auch für einige Marschlieder. Er schickte die Niederschrift zu Quinault, der seine Verse ihr anpaßte und sie darunter setzte.« Endlich hatte er eine Szene zugelassen. Wir wollen seine Arbeitsweise betrachten: »Er las sie durch, bis er sie auswendig wußte. Er ließ sich an seinem Klavier nieder und sang den Text wieder und wieder, indem er dabei sein Klavier bearbeitete. Seine Tabaksdose stand in der einen Ecke des Klaviers, und alle Tasten waren mit Tabak bedeckt und schmutzig, denn er war höchst unsauber . . . Wenn er seinen Gesang beendet hatte, hatte er ihn sich derartig eingeprägt, daß er keine Note davon vergaß. Lalouette und Colasse, seine Sekretäre, kamen, und er diktierte ihnen. Am nächsten Tag erinnerte er sich kaum noch daran. In gleicher Weise verfuhr er mit den Sinfonien, die mit einem Text verbunden waren, und an Tagen, wo Quinault ihm keinen gebracht hatte, arbeitete er an Liedern mit Geigenbegleitung. Wenn er sich an die Arbeit setzte und fühlte, daß er nicht in Stimmung war, unterbrach er sie sehr oft. Nachts stand er auf und ging ans Klavier, und sobald er irgendeinen Einfall hatte, gab er sich ihm hin, wo er auch sein mochte. Niemals ließ er einen günstigen Augenblick vorübergehen.«

Eine andere Anekdote zeigt ihn als wahren Musiker, der aus dem Lärm, der ihn umgibt, Vorteile zu ziehen und aus den Rhythmen der Natur die Melodie zu entdecken sucht, die das Gerüst für sie gibt: »Eines Tages soll er ausgeritten sein, der Schritt seines Pferdes gab ihm die Idee zu einem Geigenstück«.

Niemals hörte er auf, die Natur zu belauschen: »Lully hat ein angeborenes Talent zum Kopieren; er kopierte die Natur. Er machte die Natur sogar zur Grundlage seiner Sinfonie, er begnügte sich damit, die Natur der Musik anzupassen.« . . .

Nachahmung des deklamierten Wortes, Nachahmung der Rhythmen von Stimmen und Dingen, Nachahmung der Natur, das war das ganze realistische Kompositionsprinzip und das Instrument der Arbeit Lullys . . .

Es war nicht damit getan, daß das Werk geschrieben war: es mußte gespielt werden. Damit begann der zweite, nicht weniger anstrengende Teil der Aufgabe Lullys. Lully war nicht allein Komponist, er war Direktor der Oper, Kapellmeister, Regisseur und Leiter der Musikschulen, aus denen sich das Opernpersonal ergänzte. Alles hatte er zusammenzusetzen: Orchester, Chöre, Sänger. Er selbst gestaltete alles . . .

»Er nahm nur gute Instrumentalisten an. Er prüfte sie zuerst, indem er sie ›Les Songes funestes d'Atys‹ spielen ließ. Er überwachte die Proben, und er hatte ein so feines Gehör, daß er hinten aus dem Theater herbeieilte, wenn ein Geiger falsch spielte, und zu ihm sagte: »Du bist es, das steht nicht in deiner Stimme.« Man kannte ihn, man wurde nicht nachlässig, man versuchte richtig fortzufahren, und besonders die Instrumentalisten bemühten sich, nichts hinzuzudichten. Er hätte es bei ihnen nicht geduldet, wie er es bei den Sängern nicht geduldet hatte. Keinen fand er mehr gut, der behauptete, mehr zu wissen als er, und den Noten seiner Tabulatur nach Belieben etwas hinzufügte. Dann ereiferte er sich und machte plötzliche und lebhafte Verbesserungen. Mehr als einmal hat er auf dem Rücken dessen eine Geige zerbrochen, der sie nicht nach seinem Willen spielte. War die Probe beendigt, so rief er den Geiger zu sich, bezahlte ihm dreifach die Geige und nahm ihn mit sich zu Tisch. Der Wein verjagte den Groll, und wenn er ein Exempel statuiert hatte, so gewann der andere immerhin einige Pistolen, eine Mahlzeit, eine gute Warnung.«

Mit dieser strengen Disziplin erreichte er es, ein einzigartiges Orchester in Europa gebildet zu haben . . .

Mehr noch als mit dem Orchester beschäftigte sich Lully mit den Sängern. Hier handelte es sich darum, gleichzeitig gute Darsteller und gute Musiker auszubilden . . .

Er gab sich große Mühe, aber er hatte nicht immer Erfolg . . .

Lullys Oper war eine Schule für dramatischen Vortrag und Handlung, und der Lehrer dieser Schule war er selbst.

Ist das jetzt alles? — Noch nicht.

»Er mischte sich auch in den Tanz fast ebensosehr« wie in alles Übrige . . . Er gestaltete die Zwischentänze um, erfand ausdrucksvolle Schritte, die dem Stoff angepaßt waren, und wenn es nötig war, stellte er sich vor seine Tänzer und tanzte, um ihnen seine Gedanken verständlicher zu machen. Er hatte jedoch nicht tanzen gelernt, und er tanzte nur so aus Laune und Zufall. Aber die Gewohnheit, den Tänzen zuzusehen, und ein außergewöhnliches Talent für alles, was zum Theater gehörte, ließen ihn, wenn auch nicht mit großer Feinheit, so doch mit einer sehr angenehmen Lebhaftigkeit tanzen.

Das waren die ungeheuren Aufgaben, die dieser kleine Mann auf seine Schultern geladen hatte. Es gab keine Provinz in seinem Reich der Oper, in die nicht das Auge des Herrschers blickte, und die es nicht leitete. Und in dieser Welt des Theaters, die so schwer zu leiten war, und die im 18. Jahrhundert alle Musiker und Direktoren der Oper durch ihre Zuchtlosigkeit in Wut bringen sollte, war nicht einer, dem es einfiel, zu widersprechen. Niemand hätte sich gegen diesen kleinen Italiener, der, man weiß nicht woher kam, zu empören gewagt, diesen ehemaligen Küchenjungen, der französisch kauderwelschte ...

Wenn man bedenkt, daß ein Jahrhundert nach ihm Gluck die größte Mühe hatte, Ordnung in die meuternde Truppe der Oper zu bringen und die Launen der Sänger und des Orchesters unter seine mächtige Hand zu zwingen, dann kann man sich vorstellen, wie gewaltig Lullys Wille war, um eine unerschütterliche Diktatur über das gesamte Musikvolk auszuüben. Es ist kein geringer Ruhmestitel für ihn, daß Gluck die meisten seiner Bühnenreformen, ebenso wie viele seiner künstlerischen Prinzipien, erst nach einem Jahrhundert der Anarchie wieder aufnahm, und zwar an dem Punkt, wo Lully die Oper zurückgelassen hatte.

ETWAS ÜBER »SCHULE« UND »METHODE« IN DER MUSIK

VON

HANS JOACHIM MOSER-HEIDELBERG

Wir sind wohl vor allem durch das Vorbild der älteren Kunsthistorie dazu gelangt, zumal in der Geschichte der ausübenden Musik reichlich den Begriff der »Schule« zu verwenden — man spricht in der Geschichte der Gesangskunst von der »Altbologneser Schule« oder der »Garcia-Schule«, in derjenigen des Geigenspiels von der »Altrömischen« so gut wie von der Tartinischen und der Spohrschen Schule, in der Orgelkunst von der Schule Sweelincks oder Straubes, beim Klavier von derjenigen Clementis oder Liszts. Nun umfaßt ja — wenigstens in der ersten Generation — der Schulbegriff zweifellos, auch wenn keine eigentliche Organisation im engeren Sinn des Wortes (wie zeitweilig etwa um Stockhausen) vorhanden war, einen Kreis von Menschen, bei denen durch das unmittelbare Verhältnis zu einer großen Lehrerpersönlichkeit eine gemeinsame Richtung des künstlerischen Wollens angenommen werden kann. Aber es ist mir immer wieder der Wert und die Berechtigung des Schulbegriffs fraglich geworden, sobald die Praxis eine Möglichkeit zur Nachprüfung verschaffte; und unwillkürlich fragt man sich als Historiker,

wenn solcher Begriff in der zeitlichen Nähe nicht standhalten will, wieweit er wohl im Nebel größerer Ferne und gar in der beliebten Aneinanderkettung mehrerer Generationen zu einer »Schule« berechtigt sein mag. Ich kann mich geigerisch geradesten Wegs von Corelli und gesanglich von Bernacchi ableiten — »wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt!« —, aber hat das irgendeinen Sinn außer dem einer Art von genealogischer Spielerei? Körperliche Vererbung ist ja — trotz der nun durch sechshundert Jahre vielbewährten Habsburgischen Unterlippe — auch schon ein umstrittenes Kapitel; wie wird da erst der Begriff geistig-künstlerischer Tradition bestehen?

Ein Beispiel, das mich häufig zum Nachdenken über diese Dinge gereizt hat, bietet die »Joachim-Schule«. Kein Zweifel, daß zahlreiche hervorragende Geiger der Gegenwart sich freudig zu ihr bekennen, wie es sinnfällig etwa 1899 das Riesenorchester Joachimscher Schüler beim sechzigjährigen Künstlerjubiläum ihres Meisters gezeigt hat. (Es hat mir sogar zuzeiten viel Vergnügen gemacht, eine Statistik aller derer aufzustellen, die sich als »Lieblingsschüler« bezeichneten — Liszt wird wohl ebenfalls ganz überwiegend nur Lieblingsschüler gehabt haben ...) Als wir aber einmal in Joachims Gegenwart die Frage anschnitten, woran man eigentlich die Joachimschen Schüler erkenne, wußte man schließlich zu des Meisters herzlicher Erheiterung nur *ein* Merkmal zu nennen: daß sie sämtlich ihrem Vorbild die Unart abgesehen hätten, beim Spiel den linken Zeigefinger, sobald er unbeschäftigt sei, steil in die Höhe zu strecken. Einer der Anwesenden freilich wußte noch ein zweites Kriterium zu berichten: Joachim habe in den achtziger Jahren eine gewisse Art des Präludierens gehabt, die ihm alle Schüler nachgemacht hätten. Eines Tages hört einer seiner Bekannten in einem Londoner Theater vor Beginn der Vorstellung aus der Tiefe des Orchesters das bekannte Joachimsche Läufchen — und erblickt einen jungen Geiger, der ihm von Berlin mit einer Summe geliehenen Geldes durchgegangen war; er habe sich dadurch denn auch das Seinige bald holen können ... Auf diese Erzählung hin zitierte Joachim halb schmunzelnd, halb nachdenklich: »Wie er räuspert und wie er spuckt, das habt ihr ihm glücklich abgeguckt.«

Doch Scherz beiseite. Einer der bedeutendsten Schüler Joachims ist zweifellos der verstorbene Dresdener Hofkonzertmeister Henri Petri gewesen, eine durchaus geniale Natur, die nun wirklich und schriftlich beglaubigt zu Joachims Lieblingen gezählt hat. So selbständig auch vielfach seine Auffassung der Hauptwerke der Violinliteratur gewesen ist, so kann man doch zweifellos sagen, daß er die geistigen Merkmale Joachimschen Vortragsstils in der Plastik und Leidenschaft seiner Phrasierung unverkennbar gezeigt habe. Andererseits hat Petri sich im Lauf der Jahre ein ganz eigenartiges und un-joachimsches Fingersatzsystem ausgebildet (er behielt die linke Hand in der zweiten bzw. vierten Lage und streckte von hier die erste, dritte, fünfte Lage ab), was noch in einer Reihe seiner Ausgaben durch die auffällige Bevorzugung der

geradzahligen Lagen hervortritt. Damit schied er also aus der Joachimschen »Schule« spieltechnisch völlig aus, und wer *in puncto* Fingersatz aus seiner oder seiner Schüler Praxis auf Joachims Methode Rückschlüsse machen wollte, würde durchaus fehl gehen. Bezeichnenderweise rühmte er denn auch Joachim, den er als Lehrer heiß verehrte, wesentlich nur als den »großen Musiker auf der Geige«. Ähnlich mag es in anderen Fällen vorgekommen sein, daß ein Joachimscher Schüler das vielleicht Einzigartigste der Joachimschen Geigentechnik, die Bogenführung, zugunsten des hohen Ellenbogens à la Steinhausen, ein anderer seine Geigenhaltung zugunsten der S. Eberhardtschen Schulterstellung aufgegeben hat, ohne doch musikalisch die Herkunft aus Joachims Schule gleichermaßen zu verleugnen. Aber auch für den umgekehrten Sachverhalt könnte man Namen nennen: daß Geiger rein violinistisch vorzügliche Nachahmer dieses Meisters heißen dürfen, ihm aber in der geistigen Darstellung der Kunstwerke nicht das mindeste haben absehen können, ja hier geradezu Peinliches an Unbildung und Geschmacklosigkeit geleistet haben. Nun ist ja allerdings *eines* allgemein festzustellen: ein wirklich großer Lehrer wird es niemals darauf anlegen, die Schüler bloß zu kleinen Kopien seiner selbst zu erziehen (Spohr hat leider diesen falschen Ehrgeiz gehabt), sondern wird seine Aufgabe darin sehen, jeden Zögling zum Höchstmaß der in ihm schlummernden besonderen Fähigkeiten zu entwickeln, seine betreffende Individualität zu möglichster Ausprägung zu bringen, ihn sich selbst in allem Besten entdecken zu lehren. So wäre das Charakteristikum der Joachimschen Schule vielleicht gerade im Fehlen einer schulhaften Uniformierung zu suchen — ob Klingler oder Hubay, W. Heß oder L. v. Auer, Petri oder Bram-Eldering, Wendling oder die Wietrowetz — soviel Namen, soviel gegensätzliche, im höchsten Sinn charakteristische Individualitäten.

Einen anderen, aufschlußreichen Beitrag zu unserem Thema liefert die Betrachtung der Schule Julius Stockhausens, durch die fast alle namhaften Konzertsänger der älteren Generation hindurchgegangen sind. Was hier verwirrende Bresche in den Schulbegriff schlagen konnte, war die außerordentliche Wandelbarkeit des Lehrmeisters selbst. Ich habe es öfters erlebt, daß in der Ausführung etwa der Vorschläge in Schuberts Liedern zwischen Stockhausenschen Schülern Meinung gegen Meinung stand und jeder sich auf das Schulhaupt berief — Stockhausen hat zu diesem Kapitel eben im Lauf der Jahrzehnte mehrmals die Meinung gewechselt, so daß beim »iurare in verba magistri« leicht Eid gegen Eid zu stehen kommen konnte. Ebenso hat Stockhausen über Fragen wie die bewußte Tiefstellung des Kehlkopfs zu verschiedenen Zeiten sehr verschieden gedacht, so daß selbst die von ihm verfaßte Gesangsschule nicht als universale Lösung des Problems gelten kann, wie Stockhausen zu diesem Thema gestanden habe. Wir wissen aus der Kunstgeschichte von einer ganzen Reihe ähnlicher Fälle, wo ein Künstler auf Grund eigener Beobachtungen oder fremder Einwirkungen noch in reifen Jahren er-

hebliche Veränderungen seiner Technik vorgenommen hat (z. B. berichtet man derartiges von der Bogenführung Tartinis), so daß es bezüglich der Schulrichtung seiner Anhänger immer sehr wichtig zu wissen wäre, in welcher Zeit sie Zöglinge ihres Meisters gewesen sind. Stockhausen scheint aber nicht nur im Nacheinander, sondern selbst in ungefährer Gleichzeitigkeit ein recht ungleichmäßiger Lehrer gewesen zu sein, wobei sein Temperament, Sympathie und Antipathie eine erhebliche Rolle gespielt haben mögen. Das jüngst erschienene, äußerst lesenswerte Erinnerungsbuch der Baltin Monika Hunnius, das ich für subjektiv durchaus ehrlich halte, kommt daher großenteils zu einer motivierten Ablehnung seiner Lehrerschaft — z. B. habe er sich nicht im mindesten um den Gewinn einer Atemtechnik gekümmert —, und auch Messchaert ist von Stockhausen technisch völlig unbefriedigt geschieden. Mein eigener Lehrer Oskar Noë, der in der Spätzeit mehrjähriger Assistent und Schüler Stockhausens, sowie in allem Stilistisch-Musikalischen sein leidenschaftlichster Bewunderer gewesen ist, hat mir jedoch ebenfalls zahlreiche Fälle erzählt, wo Stockhausen z. B. in der Registerbehandlung der Altstimmen völlig verfehlte Wege gegangen ist. Dem stehen nun wieder die Zeugnisse begeisterter und erfolgreicher Anhänger desselben Meisters gegenüber, denen er offenbar aus innerer Affinität gerade das wunderbar hat geben können, was andere vergebens von ihm zu erlangen getrachtet haben.

Endlich ist mir selbst eine Erfahrung zum Schulbegriff aus meinen eigenen Lehrjahren (eben bei Noë in Leipzig 1909/10) lebendig geblieben, die skeptisch genug machen kann. Noë hatte im Unterricht am Leipziger Konservatorium jenen Schematismus der Konsonantenbehandlung besonders liebevoll ausgebaut, den ich dann nach seinem frühen Tode in meiner »Technik der deutschen Gesangskunst« (Sammlung Göschen, jetzt Neubearb. 6.—10. Tausend) als Grundlage der Affektendarstellung dargestellt habe. Aber was bei ihm selbst, dem ausgezeichnet temperamentvollen Sänger, sich restlos in Bewegung und Ausdruck umsetzte, das blieb bei den Schülern zumeist, eben weil er es vielleicht zu ausschließlich mit ihnen übte, ein steifes, starres, maskenhaftes Beharren auf dem Einzellaut, so daß wir »Noë-Schüler« uns lange noch an unseren schulstubenmäßigen Anlauten erkennen konnten, bis die wirklich Intelligenten endlich über diesen toten Punkt hinauskamen. Aber damit schwanden denn auch die Schulmerkmale, und ich war sogar erstaunt, als ich nach Jahren eine ausgezeichnete frühere Schülerin Noës erstmals singen hörte (jetzt ist sie ein Stern der Wiener Staatsoper), daß gerade ihr Konsonantismus nicht die Spur mehr auch des Guten von Noës Konsonantensystem zeigte, ohne daß sie etwa noch bei einem anderen Meister »umgelernt« hätte.

Nach dem Gesagten erscheint das alte Lied vom zweifelhaften Wert einer »Methode« doppelt leidig und hinfällig. Wie ich gern ironisch den Gesangsbeflissenen definiere: »Methode ist, wenn ich das, was voreinst mein Lehrer von dem seinigen gehört und an mich weitergegeben hat, als Universalmittel

wieder jedem meiner Schüler mechanisch aufpfropfe, gleichgültig, ob es auf ihn paßt oder nicht.« Oder kürzer: »Methode« = »pädagogische Denkersparnis.« Wogegen man besser dekretieren sollte: »Es gibt keine Methoden, sondern nur Schülerpersönlichkeiten«; denn wie der alte Heraklit festgestellt hat, »Du steigst nicht zweimal in *denselben* Fluß«, so wird jeder wirklich wache und denkend beobachtende Lehrer den Satz bestätigen können, »Du kommst nicht zweimal an denselben Schüler«, und das sogar in dem Sinne, daß selbst der einzelne Schüler immer wieder Wandlungen, Krisen, Entwicklungen durchmacht, die den wahren Künstler des Unterrichts dazu veranlassen, immer wieder den Weg, die Angriffsfront, die hunderterlei Hilfsmittel zu wechseln. Was ja — nebenbei bemerkt — auch der sicherste Weg bleibt, um sich als Lehrer die Freude am Beruf und die Frische zu bewahren.
Natürlich ist Methode an sich etwas Gutes und Unentbehrliches — wenn man damit eine Art grundlegende Zielrichtung meint, eben das schon einmal genannte Ziel: Höchst- und Bestentfaltung des Schülers, und dann ein allgemeines künstlerisches Auffassungsideal, zu dessen Bewältigung und Verwirklichung die zu erobernde Technik dienen soll. Aber immer wieder wird der rechte Lehrer auch den Schüler davor warnen müssen, ihn äußerlich zu kopieren zu versuchen. Sondern der Schüler muß versuchen, was ihm etwa im Einzelfall vorgemacht wird, in seine besonderen Verhältnisse körperlicher und geistiger Art umzusetzen, umzuwerten, umzuformen; nur dann wird etwas Natürliches, Wohlgewachsenes dabei herauskommen. Wie es allerdings beim weniger intelligenten Novizen häufig geschieht, sei an zwei drastischen Beispielen gezeigt. Das eine: ein amerikanischer Enkelschüler Joachims spielte in Berlin einmal das Violinkonzert von Mendelssohn, und dort im Mittelsatz eine gewisse Phrase auffällig schnell. Auf eine Rückfrage ergab sich schließlich: sein Lehrer hatte den Satz einmal vor Jahrzehnten Joachim vorgespielt und dabei offenbar die betreffende Stelle erheblich verschleppt, weshalb Joachim gerufen hatte: »Hier etwas schneller«; der brave Mann brach denn auch sogleich ab und schrieb mit Bleistift in seine Noten: »Mister Joachim verlangt: ›hier etwas schneller‹«, und so vererbte er's an seine Schüler weiter. (Übrigens glaube ich, daß ähnlich auch manche Schubertsche Tempobezeichnung »Nicht zu schnell« zustande gekommen ist, die wahrscheinlich kein »Langsam« bedeuten kann.) Das andere Beispiel: Welch gewaltigen Atem Messchaert besessen hatte, wird sich jeder erinnern, der von ihm die Kreuzstabkantate oder den Loeweschen Nöck gehört hat. Es kam aber in den letzten Jahren seines öffentlichen Auftretens, als Krankheit ihn bereits stark geschwächt hatte, wiederholt vor, daß Nervosität, gepaart mit äußerstem Ausdrucksbedürfnis, ihn zu so häufigem Atemholen veranlaßte, daß die Phrasen Schubertscher Lieder wie in Mosaike aufgelöst erschienen, und trotzdem überbrückte seine geistige Macht all diese kleinen Sprünge und Risse zur musikalischen Einheit. Da erfüllte es mich mit grimmigem Behagen, Dutzende von

Gesangsstudierenden im Konzertsaal zu beobachten, die nichts Gescheiteres zu tun wußten, als jedesmal, wenn der arme Meister atmen mußte, gläubig und besitzfroh einen Bleistiftstrich in ihren Schubert-Band einzuzeichnen. Ich möchte wohl wissen, ob die Betreffenden da immer noch jedesmal atmen, um die Messchaertsche »Tradition hochzuhalten« . . .

Nun fragt es sich allerdings, ob auf dem Gebiet der musikalischen Komposition nicht viel eher von Schulbildung gesprochen werden darf. Auch hier wird man Technisches und Geistiges auseinanderhalten müssen, wiewohl sich beide natürlich an vielen Stellen unmerklich gegenseitig durchdringen werden. Hier wird es wesentlich auf die Frage nach Stilgemeinsamkeit der Angehörigen einer »Schule« hinauskommen, und der Begriff wird im allgemeinen hier weniger auf das persönliche Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler angewendet, sondern eher auf Gruppenbildungen nach Ortsgemeinschaften, wie man von der »römischen«, der »venezianischen« Schule des 16. Jahrhunderts, der Wiener oder Münchener Schule der Gegenwart spricht. Hierbei können in der Tat bestimmte gleichbleibende Voraussetzungen zu ausgesprochenen Lokalstilmerkmalen führen, wie bei den Römern die ständige unmittelbare Aufsicht des Papstes hinsichtlich der kirchenmusikalischen Besetzung den strengen a cappella-Satz nach sich gezogen hat oder bei den Venezianern die doppelten Chorapsiden der Markuskirche immer wieder zu Echoeffekten eingeladen haben. Mehr nach innen geschaut, wird sich aber natürlich hier wie in allem Suchen nach Stilgemeinsamkeiten ergeben, daß wesentlich nur bei den Kleineren der betreffende Stil in Reinkultur zu finden ist, während die großen Eigenwilligen zur Traditionstreue meist in bewußte oder triebhafte Gegnerschaft treten, in ihrem Besten jenseits des Stilhaften, Schulgerechten stehen. Das scheint mir auch die Erklärung für eine vielbewunderte Beobachtung des großen Kunsthistorikers Dehio zu sein, der da behauptet hat, in der deutschen Kunst fielen die Stilhöhepunkte nie mit den größten Schöpferpersönlichkeiten zeitlich zusammen — und ich glaube sogar, daß diese anscheinende Gesetzmäßigkeit auch jenseits Deutschlands zu Recht bestehen wird.

Wie steht nun das große tonsetzerische Individuum zur Schule? Ob man Bach und Händel oder Haydn, Mozart, Beethoven betrachtet — im Verhältnis zu ihren Lehrmeistern betrachtet, erscheinen sie alle mehr oder minder als Eklektiker, kann keiner von ihnen als ausgesprochener Schüler *eines* Lehrers angesprochen werden, sondern sie haben von allen Seiten bienengleich zusammengetragen, was immer für sie brauchbar und nötig erschien. Und wo einmal statt mehr künstlerischer Anregung ausgesprochen schulhafte Nachwirkung spürbar bleibt, wie in Beethovens Fugen bis zuletzt gewisse Albrechtsbergersche Rezepte merklich sind (worüber M. Bauer kürzlich in einem Frankfurter Vortrag berichtet hat), da empfindet man eben doch einen »Erdenrest zu tragen peinlich«, so rührend auch der grauhaarige »Schüler Beethoven« in

unmittelbarer Verbindung mit dem hohen Meister wirken mag. Die Beethoven-Schule ihrerseits umfaßt dann aber wieder nur das Epigonentum der Ferdinand Ries, Anton Schindler, Mayseder, J. Hoven usw.
Trotz alledem besteht jedoch der Schulbegriff in der Musikgeschichte nicht ganz zu Unrecht und kann nicht nur als subalternes Gruppenetikette gewertet werden. Er gilt: jenseits der Grenzen des subjektivistisch-individualistischen Zeitalters. Sobald und solange die Kunst sich nach Zunftgesetzen richtete und Tradition nicht »Schlamperei«, sondern eine positive Macht, einen künstlerisch-schöpferischen Wert bedeutete, war auch die »Schule« ein sinnvoller Faktor. Zum Teil war es technische Not — etwa Mangel einer eindeutigen Notenschrift bei den mittelalterlichen Gesangsschulen vor Guido v. Arezzo —, was die Künstler zu unmittelbarer mündlicher Weitervererbung der Kunst zusammenführte, noch allgemeiner war es der mittelalterliche Glaube an Autorität überhaupt, was immer wieder zur Schaffung lebender oder toter Meistergrößen drängte, vor denen sich auch die bedeutendsten Jüngeren als demütige Schüler gläubig beugten. Das waren natürlich Zeitläufte, in denen die Kunstentwicklung — oder sagen wir besser der »Szenenumbau« — nicht das rasende Tempo von heute nahm, sondern Fortschritt wie Verfall sich über Jahrhunderte hinzogen, wo jede Abweichung vom geheiligten Brauch nur mit ängstlichem Zögern gewagt wurde und dennoch ein starkes, frommes Leben in der Kunst herrschte (denn das »dunkle« Mittelalter gehört ja längst zu den Märchen). Im Zeitalter des Einzelkünstlers herrschen ja nicht minder Ängste — aber nach anderer Richtung hin: vor allem die Angst, nicht einmalig, persönlich, überraschend neu genug zu erscheinen, irgendwie Schulgemäßheit verspüren zu lassen.
Es ist möglich, daß wir wieder einem Zeitalter des überwiegenden Kunstobjektivismus, der handwerklichen Zunftgerechtigkeit, des hohen musikalischen Kunstgewerbes entgegengehen, einer Epoche, in der Qualität schlechthin über alle Originalität und kapriziöse Erfinderlaune gestellt werden wird — dann kann und wird auch der Schulbegriff in der Tonkunst zu neuen Ehren gelangen.

KAMMERMUSIK VON PAUL HINDEMITH

BESPROCHEN VON

THEODOR WIESENGRUND-ADORNO-FRANKFURT a. M.

Hindemiths neuen Ton, den archaisch-klassizistischen, angemessen zu begreifen, muß man die Entwicklung überdenken, die an der Musik des Dreißigjährigen sich vollzog. Die Fragen, auf deren bewußte Antwort sie heute drängt, erwuchsen ihm längst schon, beunruhigender stets, aus der Kom-

ponierpraxis. Als sein Trieb, aufs Auswendige gerichtet, sich erhitzte am widerstandslos in der Zeit ablaufenden Tempo der Maschine, dem Gleichnis zivilisierten Lebens, das sich selbst nur entrollt; als sein Selbst schwermütig sich dämmte an den Betonwällen entleerter Objektivität, traf die Technisierung seine Technik zumal. Entscheidend akzentuierte sich ihm Metrik und Rhythmik; folgerecht vergleichgültigte sich melodische Plastik und harmonische Kontrolle. Formprobleme gar rückten kaum fordernd in sein Problemfeld, sei es, daß er Formen fertig hinnahm, souveränen Respektes, allein mit der Schärfe seiner sicheren Koloristik neu sie beleuchtend; sei es, daß er drastische Lösungen leichthin vom Tage sich zuspielen ließ; sei es endlich, in den besten Werken, daß er sich in einer lyrischen Sphäre hielt, die ganz ihm unterworfen, von der allgemeineren Formproblematik dicht isoliert scheint. Das Quartett op. 16, die erste Kammermusik, die »Junge Magd« etwa repräsentieren typisch klar, wie sicher der Name musikantischen Wesens die sprengenden Forderungen bannte, ohne der Aktualität sichtbar sich zu begeben. Jene Forderungen indessen gelten gleichwohl; Geschichte zwingt, sie zu erkennen. Wenn die private Zufälligkeit des Komponierens selbst objektiven geschichtlichen Charakters, ihre geschichtliche Konstitution durchsichtig ist, so reicht sie gewiß nicht hin, blind vor der Macht der Situation sich zu behüten, die ihren schmalen Raum erst prägte. Zwar mag der Komponist die Totalanlage seiner Gebilde der Dialektik zu entheben trachten, die zwischen seiner Natur und der Erkenntnis in Geschichte hart waltet. Dann aber überfällt sie ihn im technischen Detail und verwirrt inwendig den Plan, dessen Umrißkraft geschichtsloser Natürlichkeit unerschüttert bleiben sollte.

Die mechanische Objektivität verstand Hindemith als Garantin seines Musikantentums. In ihr durfte der vitale Drang elementarisch sich selber setzen, ohne einsam zu verfallen; durfte zugleich der aktuellen Realität adäquat sich glauben. Vorab nutzte sie als Mittel die *Metrik*, eine Metrik der Wiederholung, der getreuen durch chromatische Sequenzen oder der steigernd gedrängten. Metrische Wiederholung rückte das melismatisch Einzelne in blanken Zusammenhang; die lyrische Konsequenz des Melos schnitt sie ab, dessen bloße Individualität zu überwinden, und bar aller konstruktiven Mühen, wie im Tanz, zulänglich gegliedert auch, fügte die Musik sich zu großen Sätzen. Nicht stimmig jedoch ging das Kleine in diese über. Die immanente Harmonik der Themen, oftmals die Motivzellen sogar, widerstrebte der geläufigen Zuordnung; zu einmalig-expressiv klangen die Akkorde, um sich beliebig stufenweise transponieren und wiederholen zu lassen, in andere Richtung zielte die motorische Energie der Einfälle, als die Symmetrie zu wirken ihr gestattete; nirgends vermochte die vorgesetzte Objektivität die subjektive Spannung verbindlich zu fassen. Der Schein der Lösungen wurde mit ihnen bereits offenbar.

Als Hindemith die Gefahr seines Beginnens erfuhr — vor Jahren schon übrigens wies Adolf Weißmann auf die Unzulänglichkeit der Wiederholungs-

metrik hin, die doch zugleich dem Komponisten leichten Erfolg brachte —, blieb ihm nicht die Freiheit, zum technischen Grunde der Inhomogenität von Ganzem und Teil, zur motivischen Gestalt selber, zurückzukehren und ihrer konstruktiven Kraft ins Ungewisse zu folgen. Nicht allein hatte seine gesamtmusikalische Attitude längst zu deutlich sich verfestigt, eine radikale Wendung zu gestatten. Seine originäre Intention vielmehr war solcher Wendung entgegen. Notwendig hätte die Wendung das Bild natürlichen Lebens verstört, das Hindemiths Musik bietet. Das bedenkenlose Musizieren wäre von der technischen Reflexion durchkreuzt, spirituell gebrochen worden und allerdings: es hätte diese Brechung ertragen müssen. Zu unbestätigt aber wieder ist es dazu heute bei sich selber und darum bei Hindemith zum ideologischen Zentrum erstarrt, das Kritik von sich fern hält, auch da es in Widerspruch geriet mit der eigenen Konkretion. Ästhetisch abgelöst, kulturpolitisch zugleich fixiert hat sich der Objektivismus, der auf die Wiederholungsmetrik sich stützt. Sein innerkompositionelles Korrelat zerfiel; die Antiromantik ist romantisch geworden. Im Sprung zwischen Ideologie und Konkretion zeichnet sich faßlich genug die Not einer Gesinnung ab, die, Gesinnung bloß, eine ästhetische Objektivität meint, die real mit ihr nicht gemeint ist. Wenn Auswege ihr sich versperren, macht sie sich konsequent zur Tugend. In polemischer Strenge verlangt Hindemith von sich eilig maschinelle Objektivität; ihr widerstreitet der Ursprung des konkreten Werkes, das er ihr unterstellt. Was anders könnte der bündigem Verfahren geneigte Komponist beginnen, als den Konflikt der Postulate schlichten im Schein einer Versöhnung aus besserer, bestätigter Objektivität, hoffend, es möchte ihr Licht dem Einzelnen den jeweils gemäßen Ort erhellen? Hindemith strebt einer Formapriorität zu, die objektiv sein soll, vorgegeben, ohne tötende Wiederholung zu erheischen, ohne aber auch die organisch-natürliche Lebendigkeit des musikantischen Vollzuges zu gefährden.

Im Quartett op. 22, dem Fugato zumal, und in den Marienliedern, deren Textwahl nicht mehr zufällig wirkt wie vor drei Jahren, kündigt die Änderung sich an. Im *Quartett op. 32* (Mainz, Schott) ist sie manifest. Überaus bezeichnend der Bau des ersten Satzes, der sich als Synthese von Doppelfugato und Sonate versucht. Das erste Fugatothema ist weit ausgesponnen; es gliedert sich in ein prägnantes Motiv und eine langatmige, deutlich nun parodistische Sequenzgruppe und wird in einiger Freiheit durchgeführt. Das zweite, wenig plastische hat Seitensatzcharakter; der geschickt eingeleitete Kombinationsteil steht für die Sonatendurchführung, die — notengetreue — Repetition des Eröffnungsabschnittes der ersten Fugatogruppe für die Reprise. Das fugale Prinzip will die Wiederholung der Motive regeln, anstatt daß die Wiederholung als Rezept fungierte; die Wiederholung, deren Hindemith doch nicht ganz entraten mag um des musikantischen Programmes willen. Zugleich aber herrscht die Fuge *literarisch:* der Glanz ihrer Bezogenheit, der entschwand, wird zitiert, und die

historische Erinnerung an die vergangene Macht will den Widerspruch beschwichtigen, der zwischen Thema und Ganzem hier auch fortbesteht. Er wird evident am Rekurs auf die Sonate: die ortsbestimmende Gewalt der Fuge bewährt sich nicht so, daß die Themen in ihr ruhten, die Themen drängen aus ihr heraus und möchten die Form von sich aus bilden, wozu es ihnen — den Fugenthemen — an Expansionsfähigkeit wiederum gebricht. Die Problematik der früheren Werke hat sich gewandelt; getilgt wurde sie nicht. — Im zweiten Satz spricht erstmals bei Hindemith die Rezeption *Bachs* unmittelbar sich aus; die Absicht leidet an melodischer Schwäche. Der anschließende »Kleine Marsch« zählt zu den gelungensten Virtuosenstücken, die Hindemiths kecker Griff aus den Möglichkeiten des Streicherklangs heraushob. Die Passacaglia dann, geistig und thematisch verwandt dem ersten Satz, nähert sich überraschend, doch verständlich der Busoni-Schule; instrumentale Kenntnis schützt sie rechtzeitig vor Gelahrtheit.

Entschlossener noch hat das *Streichtrio op. 34* (Mainz, Schott) den neuen Ton. Die einleitende Toccata wandelt ein nicht sehr gewähltes Thema im stählernen Rasen des perpetuum mobile ab; wahrhaft eines perpetuum mobile, dessen Bewegung aus dem Nichts anhebt und drei Instrumente tosen macht wie großes Orchester. Der langsame Satz kopiert mit archaistischer Härte, des harmonisch Leeren froh, den Bachischen Triostil; die absichtliche Dürftigkeit freilich läßt mit dem kargen Maß der Fülle sich nicht verwechseln. Das Genre-Intermezzo, hier dem Pizzicato abgezwungen, ist dem kleinen Marsch des Quartetts ebenbürtig; dagegen liegt die Finalfuge in jedem Betracht unter Hindemiths Niveau; ihre Korrektur hat der Autor in anderen Werken längst vollbracht.

Extrem in der archaischen Gebärde ist die »Kleine Kantate nach romantischen Texten für Sopran, Oboe, Bratsche und Violoncello« »*Die Serenaden*«, *op. 35* (Mainz, Schott). Extrem zwar, doch eben nur in der Gebärde, nicht in der Absicht des Formens wie die Streicherwerke. Während jene romantisch sind, nennt diese sich bloß romantisch; was dort gewichtig beschworen ward, dient hier als Rahmen gelegentlichen Maskenspiels. Keine erhebliche Musik ereignet sich in diesem Rahmen: doch flüchtige Anmut, flüchtige Trauer, eine Lyrik ausgesparter Gefühle, deren prätensionsloser Leichtigkeit man willig folgt.

Die »*Kammermusik Nr. 2*« (*Klavierkonzert) op. 36, Nr. 1* (Mainz, Schott) mußte bereits bei der Uraufführung einigermaßen enttäuschen; die Noten, die Hindemiths bestes Teil, das sinnliche Realisierungsvermögen, zuweilen eher verstecken als enthüllen, stellen das Werk nicht günstiger dar. Das Fünfachtelmotiv des ersten Satzes hat nicht Konsistenz genug, eine längere Musik allein zu tragen, und der matte vierte Satz mit dem obligaten Fugato will einmal zum Ende nicht taugen. Bleiben, als Gewinn, die Mittelstücke; das Adagio, das etwas vom anderen Hindemith mitteilt, dem dunkleren, gebundenen, der sich stets fast verschweigt; der bewegtere Abschnitt hat eine entlegene Fremd-

heit der Farbe. Das »Kleine Potpourri« erhält sich lausbübisch entzückend. Aber der durchwegs imitatorische, zweistimmige Klaviersatz, der das Instrument vom rudimentären Zauber akkordischen Pedalklangs säubern soll, gibt doch zu wenig Kontraste her, um konzertant zu bleiben; kann als orchestraler Farbwert gelegentlich nur gelten und tendiert merkbar zur klassizistischen Spieldose.
Das klassizistische Ende entwächst dem klassizistischen Ursprung: der frei gesetzten Objektivität, der die geschichtliche Wahrheit nicht entspricht und deshalb nicht das subjektive Konkrete, über das sie sich erstreckt. Die Werke aus Hindemiths klassizistischer Epoche treten mit dem Anspruch auf, in den Formen zu spielen, und spielen tatsächlich mit den Formen bloß. Darum nur hat er die Wahl zwischen gegebenen Formen, weil keine Form ihm — so wenig wie einem anderen — gegeben ist. An dies Ungemäße im Verhältnis einzig ästhetischer Realität und realer Leistung des Ästhetischen mußte Kritik rühren. Es liegt ihr ferne, Hindemith nach dem Maß seiner Absicht zu messen; was ihm im Bereich der Absicht mißlingt, läßt sie selbst mißlingen. Daß er von sich aus, in ihren Grenzen, untrüglich ihr nachkommt; daß sein Naturell im Schein der vielfältigen Vermummung spielend sich behauptet, wie es sie verlangt — dies eigentlich versteht sich von selbst.

KÖPFE IM PROFIL

XV*)

HANS KNAPPERTSBUSCH — HEINRICH SCHENKER — HERMANN SCHERCHEN

HANS KNAPPERTSBUSCH

VON

SIEGFRIED MELCHINGER-MÜNCHEN

Als man 1922 in München für Bruno Walter einen Nachfolger suchte, hatte man auf dessen eigene Empfehlung hin sofort Hans Knappertsbusch am stärksten ins Auge gefaßt. Auch Felix Mottl hatte früher einmal auf die eminente Begabung des jungen Dessauer Generalmusikdirektors hingewiesen, um den nun in Kritik und Presse eine heftige Diskussion entbrannte. Man verglich ihn mit Bruno Walter und mußte erkennen, daß hier zwei Persönlichkeiten einander gegenüberstanden, die nichts, aber auch nicht das geringste miteinander gemeinsam hatten, daß in ihnen Pole des Musiklebens verkörpert waren, die nie zusammenkommen konnten. Wer den dunklen, fast kleinen Bruno Walter auf das Podium steigen sah, wenn er aus den immer etwas fernen und fremden Augen in das klatschende Publikum blickte, der

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4, 7, 10.

hatte den Eindruck einer bis zum äußersten von der Realität distanzierten Musikalität, deren ursprüngliche Nervosität in merkwürdigem Gegensatz zu der äußeren Eleganz der Bewegung und in einer immerhin sehr auffallenden Beziehung zu einfacher und ganz elementarer Musik steht. Walter, der nicht nur Schüler, sondern in vieler Beziehung Verwandter Mahlers ist, hat wie dieser eine unendliche Sehnsucht nach schlicht-volkstümlicher Melodik, eine liebevolle Hingabe zu Mozart, Schubert und Weber; aber diese Sehnsucht ist geboren aus einer tatsächlichen inneren Ferne von dieser Musik: Die Nervosität der Mahlerschen Tonsprache, das Stürmische und Quälerische seines Temperaments ist auch in Walter lebendig, und nur, weil er davon nicht befriedigt wird, umwirbt er die Einfachheit und Natürlichkeit Mozarts, nach der er sich sehnt. Er gestaltet seinen liebsten Meister nicht aus einer inneren Verwandtschaft der Musikalität, wie doch in weitem Sinne Richard Strauß, er gibt sich ihm auch nicht mit der Leidenschaft hin, die etwa Clemens Krauß zu Mozart zieht, Walter arbeitet an seinem Mozart. Er sucht die kleinen Züge bei ihm zu verstehen, herauszuführen, er will sein Werk in höchster Durchsichtigkeit gewissermaßen ganz objektiv erstehen lassen: nur so findet er die letzte Freude an ihm. Er ist der Musiker der Distanz, der Sehnsucht, die nie leidenschaftlich wird, sondern sich zur Kleinarbeit begrenzt. Der Zauber seines Dirigententums offenbart sich nur bei Mozart, bei den Romantikern und solchen Meistern, bei denen der große Zug, der unendliche Schwung nicht wie etwa bei Wagner zum Wesen wird.

Dem ist die äußere Gestalt und Erscheinung Knappertsbuschs gegenüber zu stellen: man sieht einen großen blonden Menschen, aus dessen Augen höchste Kraft und Gesundheit blickt, der mit raschen Schritten das Podium betritt und sofort den Stab hebt, um zu beginnen. Eine rücksichtslose Entschlossenheit, keine Spur von Nervosität und innerer Romantik, ein straffes Selbstbewußtsein blickt aus den scharfen und wirklichkeitsnahen Augen. Eine Erscheinung von imponierender Eleganz, der man den Musiker ebensowenig ansieht, wie etwa der Hans v. Bülows. Ein anderes fällt noch auf, wenn man die Gestalt in Beziehung zu der Bruno Walters setzt: Eine elementare Natürlichkeit, durchaus unbeschwert von intellektuellen Hemmungen, die man doch bei Walter ebensosehr auftauchen sieht wie eine verführerische Neigung zum Weichlichen, Sentimentalen. Knappertsbusch haßt nichts mehr als Sentimentalität, denn nichts ist ihm innerlich ferner als das. Wenn die kultivierte und zivilisierte Art Bruno Walters ihren stärksten Ausdruck bei Mozart findet, so steht dem anderen Beethoven am höchsten, und diesem folgt sofort Wagner. Ein sprühendes, vorwärtstreibendes Feuer, das rücksichtslos subjektiv zu fassen ist, steht im schärfsten Kontrast zu Walters distanzierter, viel mehr objektiver Kunst. Am bezeichnendsten ist Knappertsbuschs Gestik. Seine Zeichen sind wie bei Muck auf das Mindestmaß beschränkt; einige wenige charakteristische Bewegungen rütteln auf und dämpfen. So, wenn er mit einem Zucken des kleinen Fingers

der linken Hand ein Diminuendo der ersten Geigen veranlaßt, oder wenn er mit einem scharfen Ruck des ganzen Körpers ein überwältigendes Sforzato des Orchesters aufschlägt. Diese beschränkte Gestik ist so sehr erfüllt von einer vorwärtstreibenden Kraft, daß Musiker und Publikum nicht losgelassen werden; ein unendlicher stürmischer Atem ergießt sich aus ihr. Überall stößt und drängt er, wo etwas nachzulassen droht. Ein großes Fließen und Strömen geht durch das Ganze, und eine Aufführung, die Knappertsbusch dirigiert, ist von einer aufwühlenden Leidenschaft erfüllt, die mit faszinierender Kraft selbst auf die befangensten und feindseligsten Hörer wirkt. Überhaupt ist ihm die Wirkung das Wesentliche; das hat er mit Verdi und Strauß gemeinsam. Nie versinkt er in der Musik, die er nachschöpfend gestaltet. Das, was das Charakteristikum der meisten auf ihre Musikalität so stolzen Dirigenten ist, daß sie im Moment des musikalischen Geschehens aufgehen, daß sie mit Gestik und Ausdruck selbst mitschwingen in dem großen Atem der Musik, daß sie nur ein Teil des ausführenden Organes sind, der durch einen Zufall Führerstelle erhalten hat — das alles fehlt bei Knappertsbusch. Seine Zeichen sind nicht Ausdruck der nachgeschaffenen Musik, sondern sie gestalten diese Musik. Sie schweben nicht im Augenblick des musikalischen Geschehens, sie zerfließen nicht im Fluß der Melodik, sondern gehen ihr voraus, sie treiben vorwärts. So, wenn er an der berühmten fff-Stelle des »Tristan«-Vorspiels aus all dem rauschenden Chaos der Steigerung nur mit einer ganz großen Geste das in den Trompeten liegende Sehnsuchtsmotiv herausholt. Sein Führertum, das bei aller schöpferischen Musikalität im Fluß der Musik immer das Ziel vor Augen hat, auf das es zusteuern muß, bringt in seine Aufführungen den vorwärtstreibenden Schwung; und weil er so immer voraussieht, muß er unberührt sein von dem momentanen musikalischen Ausdruck.

In dieser letzteren Feststellung liegt nun der Grund, warum ihn so viele musikalische Menschen nicht verstehen und aufs schärfste ablehnen. Die *vorausschauende Unberührtheit von dem momentanen musikalischen Vorgang* ist vielen ein Beweis für mangelndes musikalisches Gefühl überhaupt. Man wirft ihm »amusische Taktschlägerei« vor und behauptet, der Charakter seines Dirigententums sei nicht aus einem Urerlebnis der Musik erwachsen, sondern aus einer ganz unmusikalischen menschlichen Robustheit und Rücksichtslosigkeit, die die nicht geleugnete faszinierende Kraft seiner Steigerungen erzeuge. Knappertsbusch könnte geradeso gut irgendwo anders stehen, er habe gar kein ursprüngliches Verhältnis zur Musik. — Ich weiß nicht, ob Menschen, die dies sagen, wissen, wie stark Hans Knappertsbusch um die Erfüllung seiner musikalischen Sendung ringen mußte. Da kann man sehen, wie es ihn schon in frühester Jugend zur Musik treibt, wie er Violine und Klavier mit einer dringenden Leidenschaft erlernt, um im 13. Lebensjahr durch die Erklärung, Kapellmeister werden zu wollen, es mit dem Elternhaus ganz zu verderben. Seinem Vater, der kurz darauf starb, soll er auf dem Totenbette versprechen,

nicht Musik zu studieren. Die Mutter gibt ihn einem strengen Professor in Pension, der ihm die »Grillen« aus dem Kopfe treiben will. Aber trotz alledem geht er nach dem Maturum mit ganz geringen Mitteln nach Köln zu Fritz Steinbach; der sagt ihm gleich, er tauge nichts (was er auch von Fritz Busch behauptete), und er solle von der Musik lassen. Knappertsbusch läßt sich nicht zurückhalten: durch Spielen im Kaffeehaus und Stundengeben ernährt er sich, bis er 1910 die erste Anstellung in Mühlheim/Ruhr erhält. Nach vier Monaten fliegt das Unternehmen auf, er sitzt auf der Straße. Dasselbe Schicksal beim neueröffneten Stadttheater in Bochum. 1913 ist das Elend groß: er muß sich nach München wenden, um seine in Bonn begonnenen philosophischen Studien zum Abschluß zu bringen. Jetzt erst geht es aufwärts. Durch Franckenstein kommt er nach Elberfeld und als Vertreter Mengelbergs zu den Festspielen nach Holland. Nach dem Kriege geht er nach Leipzig, um nach anderthalb Jahren infolge eines Bruchs mit Otto Lohse auch dort auszuscheiden. Dann folgt Dessau, und 1922 wird der kaum Vierunddreißigjährige von Zeiß nach München berufen. Das ist kein alltägliches Schicksal. Wer so zäh und qualvoll um die Erfüllung einer Sendung ringt, muß ein inneres Verhältnis zu dieser haben. Wenn man an andere denkt, die es leichter hatten und doch auf halbem Wege umgekehrt sind, wird man die Behauptung, Knappertsbusch habe kein inneres musikalisches Gefühl, geradezu absurd finden . . .

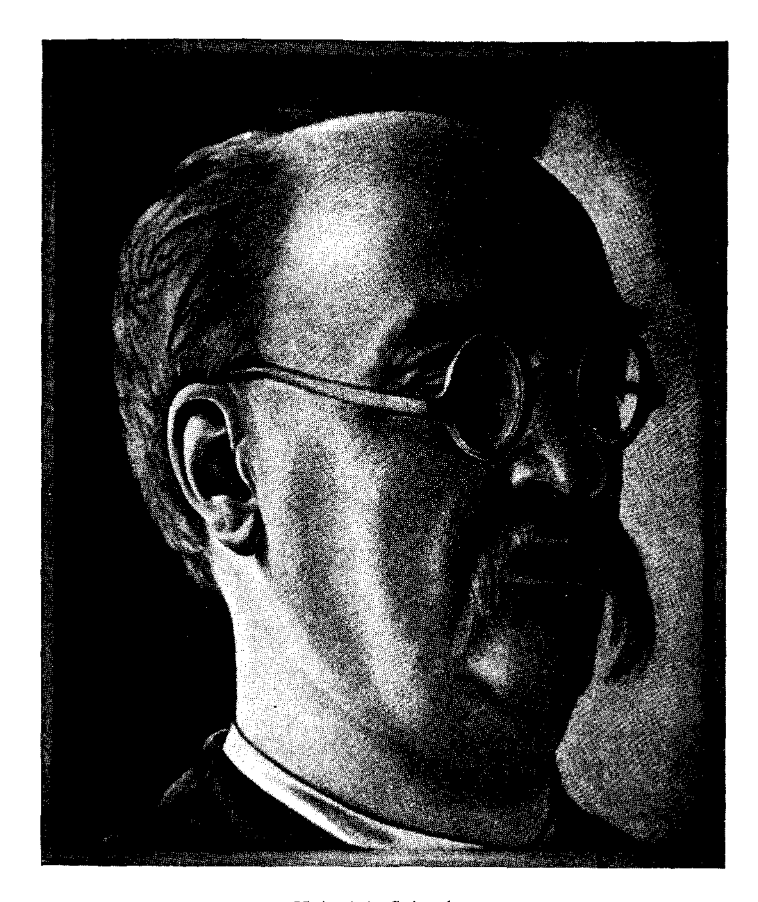
Freilich, in seiner Erscheinung ist ein Zwiespalt, und dieser zeigt vielleicht auf den Grund, aus dem heraus ihn viele ablehnen. Wer ihn sieht, hat sofort den Eindruck einer elementaren Kraft, einer gesunden Ursprünglichkeit, die immer nur sich selber gibt. Sein Musizieren ist nicht geleitet von ästhetischen Prinzipien und intellektuellen Auffassungen. Er lehnt überhaupt alles irgendwie intellektualistisch Bestimmte ab. Sein inneres Wesen äußert sich in einem fröhlichen Musikantentum, dessen innere Bedingtheiten ausschließlich gefühlsmäßiger Natur sind. Und trotzdem jene vorausschauende Ruhe, jenes Über-der-Sache-Stehen, das in seiner äußeren Erscheinung vor Augen tritt. Trotz der eminenten Ursprünglichkeit seines Musikantentums kommt sein Gefühl nie zum unmittelbaren Ausbruch, läßt er sich nie von der Musik treiben. Die Distanzlosigkeit seiner elementaren Musikalität verbindet sich mit einer eigentümlich »unmusikalisch« erscheinenden Ruhe und Selbstbeherrschung. Diese ist es, die vornehmlich anders konstituierte Menschen von ihm abstößt. Und doch ist diese Ruhe nicht gleichbedeutend mit Temperamentlosigkeit und innerer Kühle. Denn die Leidenschaft, mit der dieser Dirigent an jedes Werk herangeht, ist eine der Ursachen seiner suggestiven Wirkung. Er dirigiert die »Salome« mit einer bis in die kleinsten Teile vibrierenden Beweglichkeit, er gestaltet diese Nervenmusik, die seiner ursprünglichen Natur wesensfeindlich ist, mit einer eminenten Ausdruckskraft und trotzdem in äußerer Ruhe. Die Wirkung seiner anfeuernden Persönlichkeit überträgt sich wie unwillkürlich auf Orchester und Sänger, und eine von ihm geleitete Auf-

führung erlahmt und erschlafft nie. Die gestaltende Kraft seiner Zeichengebung, deren äußere Ruhe und Zweckmäßigkeit in so merkwürdigem Gegensatz zu der elementaren Ursprünglichkeit seines Wesens steht, gibt seinem Dirigieren jene anfeuernde Wirkung, sie ist es, die Sänger und Spieler nicht losläßt, die sie in einem bestimmten Augenblick in seinen Willen zwingt. Und doch ist irgendwo ein Widerspruch, ein Kontrast, der sich nicht auflösen läßt. Denn dieser, von ursprünglichster Kraft geleitete Musiker versagt an ursprünglichster Musik, er hat kein Verhältnis zu Verdi und Mozart. Für den Verdi des »Otello« und »Falstaff« mag er Gutes leisten, auch für den Mozart der »Zauberflöte«, aber gerade an der ursprünglichsten Verdi-Musik, an der einfachsten Mozart-Melodie scheitert sein Musikantentum. Er sucht freilich ein Verhältnis zu Mozart und er gestaltet ihn aus dem Gefühl, das solche Musik in ihm erregt. Aber es ist irgendwo etwas wirklich Unbeteiligtes, eine Distanz, die seinem Temperament widerspricht. So, wenn er in einem Mozart-Abend ein Divertimento mit wundervoller Zartheit und Grazie herausbringt, und kurz darauf die Jupitersinfonie mit acht (!) Kontrabässen besetzt und sie stürmen und wüten läßt, als ob es sich mindestens um Beethoven handelte. Freilich, das ist seine ehrliche Auffassung von Mozart, aber diese Auffassung gibt nicht mehr Mozart, sondern — Knappertsbusch. Ähnlich ist es, wenn ihm die wienerische Biegsamkeit und Weichheit für Johann Strauß vollständig abgeht. Er dirigiert im Münchener Löwenbräukeller zur Feier des 100. Geburtstags Strauß-Walzer. Aber was dabei herauskommt, ist wohl ein Walzer, aber kein Wiener Walzer, sondern bestenfalls ein Münchener und am ehesten ein — Elberfelder. Die musikalische Potenz Knappertsbuschs ist irgendwo beschränkt. Irgendwo hört die Ursprünglichkeit auf und beginnt die Wirkung des Intellekts. Auch hier gestaltet er im einzelnen Bewundernswertes an Selbstentäußerung und Aufgehen im Werk. Aber es fehlt dann die echte Musikalität, er fühlt den Moment des musikalischen Ereignisses nicht mit der überwältigenden Tiefe, die etwa für Mozart und Verdi notwendig ist. Töricht, ihm deswegen die Musikalität überhaupt abzustreiten, noch törichter, ihm ob dieser Begrenzung Vorwürfe zu machen. Knappertsbusch hat eine hinreißende musikalische Kraft, aber er ist der Typus des »nordischen«, oder wie Verdi und die Italiener immer sagen, des »gotischen« Musikers. Es zeigt sich hier die Kluft, die in der Musik nordisches von südlichem Wesen trennt. Diese Kluft geht nördlich von Wien, aber südlich der Alpen, und sie scheidet rein gefühlsmäßig geschaffene Musik von einem durch den Willen in eine andere Sphäre gehobenen musikalischen Ausdruck. Typischer Gegensatz: Mozart-Beethoven, Schubert-Schumann, Verdi-Wagner, Bruckner-Brahms usw. Eine vom Diesseits ins Jenseits sich ergießende Welle des Gefühls, und eine vom Jenseits zum Diesseits sich zwingende Kraft des Willens. Knappertsbusch ist der ausgesprochenste Vertreter des letzteren Typus. Sind ja gerade Beethoven und Wagner die Meister, die er am liebsten dirigiert. Als typischer Gegensatz unter



Anton Sahm, München, phot.

Hans Knappertsbusch



Heinrich Schenker
Schabkunstblatt von Victor Hammer

den modernen Dirigenten ist vielleicht Toscanini zu nennen; auch Busch, Abendroth (mit einiger Beschränkung) u. a. Ausgesprochen zu Knappertsbuschs Typus gehört vor allem Muck, mit dem er übrigens auch die vorausschauende Ruhe (»Nüchternheit«) und die Sparsamkeit der Zeichen gemeinsam hat. Es ist wirklich töricht, diesem musikantischen Typus das ursprünglich-musikalische Gefühl abzusprechen. Die Beschränkung äußert sich ja bei dem anderen Typus mindestens ebenso stark. Daß Bruno Walter, dem ausgezeichneten Mozart-Dirigenten, das letzte Verständnis für Wagner fehlt, ist zweifellos. Und wenn auch im großen und ganzen die ausgeprägten Musiker des südlichen Typus ein umfassenderes Repertoire haben als die des nordischen, so ist doch kein Zweifel, daß auch unter den letzteren eine umfassende Musikalität zu finden ist. Ich möchte nur an Muck erinnern! Hans Knappertsbusch allerdings hat diese nicht. Er ist in seiner einseitigen Originalität und in seiner elementaren Kraft groß nur, wenn er die Meister dirigiert, die seinem Typus nahekommen. Aber die faszinierende Gewalt, die dann von ihm ausgeht, erhebt ihn so sehr über den Durchschnitt der modernen Dirigenten, daß ich mich nicht scheue, ihn neben Muck als den bedeutendsten deutschen Wagner-Dirigenten zu nennen.

HEINRICH SCHENKER

VON

OTTO VRIESLANDER-MÜNCHEN

> Zu der kurzen Spanne Zeit, in der sie leben, verhalten sich die großen Geister wie große Gebäude zu einem engen Platze, auf dem sie stehen. Man sieht nämlich diese nicht in ihrer Größe, weil man zu nahe davor steht; und aus der analogen Ursache wird man jene nicht gewahr: aber wenn ein Jahrhundert dazwischen liegt, werden sie erkannt und zurückgewünscht. *Schopenhauer, Parerga und Paralipomena*

Im Jahre 1906 erschien ein Buch mit dem auffälligen Haupttitel: »Neue musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler«.
An diesem Titel ist mehreres ungewöhnlich: Die eigentümliche Einkleidung der Anonymität, bei welcher anstatt eines Pseudonyms nur die allgemeine Bezeichnung des Gattungsbegriffes Künstler gewählt ist; ferner das absichtliche Beiwort »neu«, sowie die ungewöhnliche Zusammenstellung von »Theorie« und »Phantasie«, welche beiden Begriffe von jeher im allgemeinen als ausschließende Gegensätze empfunden und erkannt wurden.
Und dennoch enthalten die drei Worte in ihrer eigentümlichen Vergesellschaftung bereits das inhaltsreiche Programm des damals neuen Autors, welcher das genannte Buch publizierte. Er hat mit dieser Andeutung seinen Wirkungswillen in bezug auf seine künstlerische Tätigkeit so fest und klar umrissen, daß alle seine späteren Werke nur eine erneute Bestätigung des beabsichtigten Programms, welches dem originellen Titel zum Grunde diente, bilden.

Wenn man die drei Worte »neu«, »Phantasie« und »Künstler« auf den beabsichtigten Inhalt hin prüft, so wird man in einem auch das Bild Schenkers umrissen haben. Doch möchte ich den drei genannten Worten zum vierten einen Tatbestand als charakteristisch beigesellen, jenen der Anonymität als solcher, deren sich freilich der Autor aus hier nicht näher zu erörternden Gründen alsbald nach Erscheinen des Werkes wieder begeben hat.

Dem auch sonst vielfach von Autoren bevorzugten Beiwort »neu« eignet in diesem Fall eine besondere programmatische Bedeutung, indem Schenker damit nicht nur eine äußerliche Trennung zwischen sich und den bisherigen theoretischen Autoren festlegen wollte; sondern vielmehr auch noch, indem er innerhalb der musikalischen Theorie zum erstenmal eine unbedingte Scheidung der verschiedenen Disziplinen erwirkt hat, wie sie bis dahin von keinem Theoretiker geahnt, geschweige denn gefordert oder gar dargestellt worden wäre.

Diese vollkommene, ausgleichslose Scheidung zwischen Harmonie-(Stufen-), Kontrapunkts- und Generalbaßlehre in bewußter, edel-reiner Weise vollzogen zu haben zu unermeßlichem Vorteil der Erkenntnis und Wirkung der musikalischen Theorie, ist in der Tat neu und in höchstem Sinne original. Wer sich auch nur kurz und obenhin um das theoretische Werk Schenkers bemüht, wird sich sogleich der wahren Bedeutung dieses künstlerischen Vorgangs vollauf bewußt werden.

Die weitere Zusammenfassung des Begriffs der neuen musikalischen »Theorien« mit dem der »Phantasien« wirft nun auch auf den letzteren ein besonderes, charakteristisches Licht. Schenker wünschte zunächst anzudeuten und vorzubereiten, daß es sich in aller produktiven Kunsttheorie, sofern sie sich in dauernder Verbindung, ja, Abhängigkeit inbezug auf die Kunstwerke befinden muß, niemals um abstrakte Dogmen, Regeln, um jenseits lebendiger Werke ein Eigendasein mit eigenem Interessengebiete führende Angelegenheiten handeln könne. Daher denn theoretische Erkenntnis ohne gestaltende Phantasie undenkbar ist und ohne diese immerdar ein körperloses, schemenhaftes Ding an sich für die wahre Kunst so unfruchtbar als lächerlich zu bleiben verurteilt ist.

Doch ist damit Schenkers Absicht auf die Verbindung der beiden scheinbar widerstrebenden Begriffe noch nicht umschrieben. Er nimmt die Phantasie im eigentlichen, körperhaften Sinne, indem er der Theorie jene produktive Phantasie beigesellt wissen will, welcher der höchste Grad von Anschaulichkeit, Faßbarkeit eignet, die das echte Fundament jeder würdigen künstlerischen Betätigung bildet, sei sie, welche sie immer sei.

In früher, frühester Zeit haben sich, wie in aller Kunst, so auch in der Musik, Theorie und Kunstwerk gegenseitig befruchtet und zu reicherer Ausbildung emporgetrieben. In solcher fördernder Steigerung mußte sich bei komplizierter werdenden Forderungen gemach das Kunstwerk bei irgendeinem vorgeschrittenen festen Punkte von der eigentlichen Theorie trennen. Fürderhin

hatten dann beide Materien ihre abgeschlossenen Eigenbedeutungen. Dennoch ist für alle Zeiten infolge fruchtbaren Zusammenwirkens in ehedem primitiveren Stadien an beiden Teilen ein bedeutsamer Rest gegenseitiger Einflüsse haften geblieben, indem sich immer wieder die Sphären von Kunstwerk und Theorie schneiden, so daß demzufolge wahre Theorie niemals abstrakt, d. h. für sich allein Geltung gewinnen kann, vielmehr in allen ihren Bestandteilen sich als vom lebendigen Werke abhängig erweist. Umgekehrt steckt in den Wurzeln des Kunstwerkes jederzeit und überall ein Stück vom Ursprung seines Daseins, als welcher eben die theoretische Erkenntnis zu bewerten ist.

In diesem Anschauen nun, in diesem umfassenden Sinne hat Schenker die Theorie mit der höchsten, fruchtbar gestaltenden Phantasie schon im Haupttitel seiner theoretischen Schriften zur untrennbaren Einheit verbunden.

Hieraus folgt deutlich, warum er das Buch als »von einem Künstler« verfaßt bezeichnen durfte, ja, mußte. Für die Anonymität an sich dürfte unschwer der Grund beabsichtigten Zurücktretens der Person hinter den Sachwalter zu vermuten sein. Doch hätte Schenker anstatt des allgemeinen Begriffs vom Künstler wohl ein beliebiges Pseudonym wählen können, wenn ihm die Anonymität an sich irgendwie wichtig gewesen wäre aus anderen Gründen. Vielmehr wünschte er, nach meiner Ansicht, ausdrücklich festzulegen, hier habe einmal ausnahmsweise, zufolge der oben dargelegten künstlerischen Erkenntnis, der Theoretiker durchaus in den Künstler aufzugehen, mehr noch, letzterer habe ihn völlig aufzusaugen.

Ich will freilich nicht bestreiten, daß hierneben auch eine kleine, darum nicht minder ernsthafte polemische Absicht Schenker bei der Wahl des merkwürdigen Pseudonyms geleitet haben möge: Der Umstand nämlich des odiosen Beigeschmacks, der dem Namen eines Theoretikers in den letzten hundert Jahren, von wenigen Ausnahmen abgesehen, leider mit Recht anhaftet. Gegen die dargelegte Hauptabsicht tritt dieser Nebenumstand indessen, wie billig, merklich zurück.

An anderer Stelle (C. Ph. E. Bach als Theoretiker) sprach ich aus, daß der Kern Schenkerschen theoretischen Schaffens sich in bezug auf Absicht, Darstellung, Lehre und Wirkung unter dem Leitsatz zusammenfassen lasse: In den Werken der musikalischen Literatur der Meister ist in der Form von Prolongationen (d. h. Auswirkungen in vergrößerter Projektion) alles dasjenige vollauf enthalten, was im einzelnen die Theorie der Stimmführung, Harmonie, des Generalbasses, der Metrik, Rhythmik, Urlinie, ja des Gesanges, der Orchestertechnik und wie immer auch alle organischen Bestandteile lauten mögen, aus welchen sich das Kunstwerk zusammensetzt, darzustellen als ihre einzige fruchtbare Aufgabe zu betrachten hat und allzeit haben wird.

Das Eigentümliche und Unterscheidende in Schenkers Theorie beruht also auf dem sehr besondern Umstande, daß nie ein Theorem um seiner selbst willen,

losgelöst vom lebendigen Kunstgeschehen, gleichsam aus Lust an theoretischen Spekulationen, gelehrt wird, wie dies in der theoretischen Literatur der nachklassischen Zeit in seltener Einmütigkeit geschieht.
Bei ihm ist nun diesem nach das Ostentative seiner häufigen Zitierung der Meisterwerke, welches durchgängig und systematisch statthat, nicht zum Zweck geschehen, diese zum Beweis der Richtigkeit seiner Theorien heranzuziehen oder gar, wovon es Beispiele gibt, die Werke nach den vorgefaßten theoretischen Spekulationen einzuspannen, auszustrecken, um die scheinbare Bedeutung der letzteren triumphieren zu lassen. Im Gegenteil, es wollen seine Zitate dartun, wie das Werk das Primäre sei, gegenüber welchem Theorie sich nur in der Rolle der Gefolgschaft, als sekundär zu bescheiden wissen müsse, wenn anders sie fruchtbar wirkend an der Kunst teilnehmen wolle.
Schenkers vorzüglichstes Verdienst genereller Natur ist, wie bereits hervorgehoben, die Scheidung von Harmonie-(Stufen-) und Kontrapunktslehre. Die erstere, sozusagen das geistige, übertheoretische Gerüst allen musikalischen Geschehens, das Musikalische schlechthin, wird in Schenkers synthetisch gefaßter Theorie durch den Begriff der Stufe als einer höheren, umfassenderen Einheit dargelegt, welche aber gar wohl zu unterscheiden ist von dem bisherigen Stufenbegriff anderer Harmonielehren. Wer sich für diese so ungemein wichtige Frage näher interessiert, den verweise ich auf die schon genannte größere Schrift: C. Ph. E. Bach als Theoretiker (In dem Sammelbande »Von neuer Musik«, Marcan-Verlag, Köln 1925) von mir, in welcher absichtlich C. Ph. E. Bach und Schenker als einzige zusammengehörige Beispiele fruchtbarer Theoretiker zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht wurden.
Nachdem Schenker die Stufe, als Grundbegriff der Motivgestaltung, zur Harmonielehre geformt hatte, widmete er sich der Lehre vom Kontrapunkt, und zwar wiederum in völlig neuer, von allen Lehren abweichenden Weise. In dieser machte er die tiefe, erkenntnistheoretisch so ungemein fruchtbare Entdeckung, welcher zufolge der Kontrapunkt als Lehre Urbegriffe aufzeigt, gegen die sich das fertige Kunstwerk im Sinne einer Prolongation verhält. Auch hier ergibt sich auf den ersten Blick, daß Schenker meidet, Theorie um ihrer selbst willen vorzutragen. Nur die Frage, in welchem Verhältnis auch der strenge Satz sich zum Kunstwerk verhalte, ist künstlerische Basis theoretischer Bemühungen. Es gelingt ihm, zufolge Vertiefung solcher künstlerischer Fragen, als welche die Wechselwirkung zwischen Kunst und Theorie vorstellt, die falsche Ansicht über das Wesen des Kontrapunktes und daraus folgender Einstellung zu beseitigen, als sei Kontrapunkt ein leidiges Abstraktum, ein dem lernenden Kunstjünger aufgebürdetes Lehr- und Lernübel, das sich in der Praxis nicht als notwendig legitimiere.
Zu den theoretischen Werken zählt auch die Monographie über Beethovens 9. Sinfonie. Diese ist keine kahle hermeneutische Topographie, vielmehr ein aufbauendes Lehrwerk von höchstem Rang. Wir stehen damit bei Schenkers

ureigenem anderen Hauptforschungsgebiet, dem der künstlerischen und sachkritischen Analyse, zu welchem auch seine Analysen zu den letzten fünf Sonaten Beethovens, zur 5. Sinfonie, zur chromatischen Fantasie und Fuge Seb. Bachs und unzählige andere Werke der musikalischen Literatur gehören. Diese neben mannigfaltigen anderen künstlerischen Materien fanden in den letzten Jahren ihre umfassende Darlegung in den zehn Heften des »Tonwille« und neuestens im Schenker-Jahrbuch. Der mir zur Verfügung stehende Platz erlaubt leider nur eine solche summarische Erwähnung.
Das Erhorchen der inneren Zusammenhänge der Musik bis zu den atomhaften Urzellen gehört seinem besonderen Kräfteumkreise zu. Hier dokumentiert sich sein Genie bis zum Seherischen, indem der Künstler in ihm Zusammenhänge aufdeckt, welche den Meistern selber nicht einmal immer im Bewußtsein gegenwärtig gewesen sein dürften, welches für denjenigen, dem die Schaffenspsyche eines Genies einigermaßen sinnlich faßbar vertraut ist, durchaus nicht so paradox lauten dürfte, als es, oberflächlich betrachtet, den Anschein und die Wahrscheinlichkeit hat.
Aus dem Gestaltungswillen seiner nachschaffenden Synthese kristallisierte sich, um einer sich fühlbar machenden Forderung nach der Psychologie der Thematik gerecht zu werden, welche in den frühen Analysen vielleicht ein wenig zu kurz gekommen war, in den letzten Schaffensjahren die Lehre von der Urlinie als dem Material des melodischen Inhaltes. Auch das Urlinieproblem ist kein abstraktes Theorem, das etwa neben dem Kunstwerk herlaufend, dieses nur gelegentlich berühre. Im Gegenteil stellt die Urlinie das Immanente des harmonisch-melodischen sowie des kontrapunktisch-melodischen Gesamtgeschehens dar. Als dem Kunstwerk eingeboren, ist die Urlinie recht eigentlich die Ur-Ohrerkenntnis, die fähig macht, auch die schwierigen, vielfach verschlungenen Wege melodischen Geschehens in der Form des genieeigenen gleichzeitigen Gegenwarts-, Vergangenheits- und Zukunftshörens zu verfolgen, zu erkennen und aufzudecken. Die Urlinie lehrt die nur den Genies zugehörige Dimension der Tiefe als das Überragende der Kunstschöpfungen erkennen und dadurch Werk des Genies vom Werk minderer Kräfte zu unterscheiden.
Viel wäre noch über seine Editionen der authentischen Drucke, welchen gegenüber selbst die bisherigen Urtexte als unzulänglich sich erwiesen, viel über seine Forschungen auf dem Gebiete der Ornamentik zu sagen. Daß sein universeller Musikergeist auch auf anderen Gebieten fruchtbar wirkt, kann nur angedeutet werden. Die Beschäftigung mit C. Ph. E. Bach als mit einem wahren Meister verdanken wir ausschließlich seinen Arbeiten. Der Radikalismus in Sachen der reinen Textgestaltung ist sein ureigenes Werk. Und so weiter.
Daß bei einem Manne von einer so umfassenden musikalischen Tätigkeit, welcher nicht müde wird, das Kunstwerk der Meister als das einzige würdige Problem aller Lehre zu erklären; welcher uns das Genie, zum erstenmal durch

Schopenhauer klar definiert, als jenen Kunstfaktor einzuhämmern, unverdrossen ist, dem Regel und Gesetz entspringt, weil es selbst Regel und Gesetz vorstellt; ich sage: daß bei einem solchen Künstler alle Arbeitsteilgebiete durch innere Zusammenhänge zu einer Einheit verschmolzen sind, ohne Bruch noch Naht, gleich einer wohlgefügten Sinfonie, versteht sich ohnehin.
Gegenüber diesen tiefen geistigen Zusammenhängen wollen die äußerlichen Lebenszusammenhänge, als welche man unter dem Begriff einer Biographie zusammengefaßt, sich vorstellt, nicht viel bedeuten, indem hier, wie immer, der Mensch hinter seinem Werk verschwindet, oder, wenn man will, sich mit diesem zur Einheit verquickt.
Geboren ist Heinrich Schenker am 19. Juni 1868 in Wisniowczyk in Galizien. Am Wiener Konservatorium war er Bruckner-Schüler. Kurze Zeit begleitete er den Sänger Messchaert auf Reisen. Im wesentlichen spielt sich aber sein Leben am Klavier unterrichtend und am Schreibtisch schaffend ab, und da, wie ich oben sagte, sein gesamtes Leben sich zu einer wundervoll geordneten Einheit verschmilzt, ist auch sein Unterricht ein Stück seines schaffenden Lebens, indem er, unterrichtend, Werke schafft und, Werke schaffend, unterrichtet. Wobei ich hier den originalen, großen und prachtvollen Menschen aus dem Bereich der Betrachtung ausscheide, ob ich gleichwohl der Überzeugung bin, daß selbst diese Betrachtung das schöne Bild einer künstlerischen Einheit noch plastischer zu gestalten vermöchte.
Der Kreis seiner Anhänger wird zufolge der Höhe des Stoffgebietes immer nur ein verhältnismäßig kleiner, streng abgezirkter sein, zumal aus diesem Grunde hier für Apostel, Jünger und dergleichen fragwürdige Existenzen um so weniger ein Betätigungsfeld vorhanden ist, als die von Schenker behandelten Probleme im praktisch-betriebsamen Sinne nicht eben dankbar oder gar einträglich genannt werden können und sich durchaus nicht zum Gegenstand lauter Reklame eignen. Ist doch übrigens, wollen wir ehrlich sein, alle echtbürtige Kunst ein ewig stilles l'art pour l'art, und zwar heute mehr denn je. Wer aber einmal kraft eigenen Willens und urmusikalischen Erkenntnisdurstes in den Ring der ihm eigentümlichen Atmosphäre getreten ist, wird sich in ihr allezeit zu halten wissen.

HERMANN SCHERCHEN

VON

ADOLF ABER-LEIPZIG

Unter den markanten deutschen Dirigentenpersönlichkeiten der Gegenwart ist wohl kaum eine, die im Urteil der Zeitgenossen so umstritten dasteht wie diejenige Hermann Scherchens. Wie kein anderer hat er leidenschaftlichste Verehrer, die mit ihm »durch dick und dünn« gehen, wie kein

anderer aber auch Beurteiler, die »kein gutes Haar« an ihm lassen, in ihm wohl gar eine Gefahr für unser Musikleben erblicken. Und in einem verwirrenden Durcheinander spielen bei seiner Beurteilung die allerverschiedensten Gesichtspunkte hinein, künstlerische, organisatorische, schriftstellerische und gar politische. Aber wer Hermann Scherchen kennt, der weiß, daß er inmitten dieses Kampfes der Meinungen ruhig seinen Weg geht und auch weitergehen wird. Unbeirrt von Haß und Liebe kennt er nur ein Ziel und einen Lebenszweck: die sachliche Arbeit. Und *wie*, mit welcher Intensität dieser Mann arbeitet, das ist lohnend zu erkennen, muß auch gerade auf unsere junge Musikergeneration erzieherisch wirken, die es sich oft nur allzu leicht mit der Arbeit werden läßt.

Daß Hermann Scherchen ein solcher Arbeiter geworden ist, ein Mensch, der mit einer schier unbegreiflichen Nervenkraft ein Arbeitspensum von unerhörtem Ausmaße jahraus, jahrein bewältigt, hat er einer überaus harten Schule zu verdanken, in die ihn das Leben, vom zartesten Kindesalter an, genommen hat. Von der freudlosen Kindheit im Hause kleiner Berliner Gastwirtsleute an bis auf diesen Tag ist Hermann Scherchen niemals von Sorgen befreit gewesen, und in manchen Jahren seines Lebens drohten diese Sorgen seiner künstlerischen Laufbahn ein Ende zu bereiten. Schon die Segnungen einer geregelten und auf genügende Zeit ausgedehnten musikalischen Ausbildung hat Scherchen nie an sich erfahren können. Ein paar Volkslieder, die dem Kind eine im Hause der Eltern beschäftigte Scheuermagd vorsingt, wecken seinen musikalischen Sinn. Auf einer im ersten Schuljahr ihm geschenkten Violine sucht der kleine Musikant sich selbst ein paar Melodien zusammen und bringt es schließlich so weit, daß man sich entschließt, ihn der Obhut eines kleinen Berliner Winkelkonservatoriums anzuvertrauen. Bald danach, als Elfjähriger, beginnt er selbst befreundeten Nachbarskindern Unterricht zu erteilen, verdient sich so die Mittel, um ein größeres Konservatorium aufzusuchen. In »Schantzers Konservatorium« stürmt eine Fülle neuer Eindrücke auf den schon damals mit unheimlicher Intensität vorwärtsdrängenden Knaben ein. Zum ersten Male macht er die Bekanntschaft mit den großen Werken der Kammermusik und Orchesterliteratur. Zum erstenmal findet er menschlich und künstlerisch wahrhafte Förderung. Sehr bald setzt auch eine rege kompositorische Tätigkeit ein. In diese Zeit fällt weiterhin seine erste Berührung mit moderner Musik, die eine so große Rolle in seinem Leben spielen sollte: die Partitur von Gustav Mahlers 6. Sinfonie fällt ihm in die Hände und fesselt ihn Tage und Nächte lang.

Aber bis Hermann Scherchen dazu gelangen sollte, Werke von solcher Größe praktisch kennenzulernen und aufzuführen, war noch ein weiter Leidensweg zu überwinden. Unmittelbar nach Beendigung des Schulbesuches heißt es für den kaum dem Knabenalter Entwachsenen, sein Brot zu verdienen und zum Unterhalt der Familie beizutragen. Es beginnt für Hermann

Scherchen ein zermürbender Dienst als Geiger in Berliner Nachtcafés. Während dieser Zeit aber vervollkommnet er sein Bratschenspiel so weit, daß er, zunächst als Aushilfsmusiker, dann als Mitglied, eine Stellung im Berliner Blüthner-Orchester findet. Zum erstenmal spielt er unter Dirigenten von Weltruf, lernt alle wichtigen Werke der Orchesterliteratur praktisch kennen, beobachtet scharf die dirigiertechnischen Eigenarten der Führer am Pult.

Ein glücklicher Zufall ist es schließlich, der ihn selbst ans Dirigentenpult führt und damit sein Leben in ganz neue Bahnen lenkt. Als Zwanzigjähriger wird er verpflichtet, als Bratscher in einer Aufführung von Arnold Schönbergs »Pierrot Lunaire« mitzuwirken. Auf einer Probe erkrankt Schönberg, und schnell entschlossen übernimmt Scherchen die weitere Leitung der Probe, erhält danach sofort den Antrag, auf der geplanten Tournée die Hälfte der Aufführungen zu dirigieren. So tritt Hermann Scherchen gleich beim ersten Male als Dirigent eines radikalen modernen Werkes vor die Öffentlichkeit. Er dirigiert Aufführungen des »Pierrot« in Berlin, München, Frankfurt a. M., Stuttgart, Mannheim und Zeitz.

Fast hatte es den Anschein, als ob jetzt Hermann Scherchens Leben in ruhigere Bahnen kommen sollte. Er findet Gönner, die ihn wirtschaftlich so weit unterstützen, daß er das Spielen im Café ganz aufgeben kann. Mit verdoppeltem Eifer aber wirkt er auch weiterhin als Bratscher in den großen Konzerten der Berliner Philharmonie und des Blüthner-Orchesters mit, kommt so auch in Berührung mit Arthur Nikisch. In Nikischs Dirigiertechnik und seiner Behandlung des Orchesters findet Scherchen das, was ihm als Ideal vorgeschwebt hat: die Förderung der Selbständigkeit jedes einzelnen Musikers. Und bis auf diesen Tag ist Hermann Scherchens ganze Aufmerksamkeit bei seiner Arbeit mit dem Orchester auf diesen Hauptpunkt gerichtet geblieben.

Im Frühjahr 1914 sehen wir ihn erneut am Dirigentenpult hervortreten. Er dirigiert in Berlin Aufführungen von Schönbergs Kammersinfonie, Mahlers 5. Sinfonie, Bruckners Neunter und einer Anzahl klassischer Werke. Mit diesen Konzerten ist sein Ruf als einer der hoffnungsvollsten unter den heranwachsenden Dirigenten fest begründet; und es erfolgt seine Verpflichtung als Kapellmeister an das Rigaische Sinfonieorchester. Schon werden für den Winter neue Pläne geschmiedet. Der Ausbruch des Krieges macht alle zunichte. Mit vielen anderen in Riga wohnhaften Deutschen wird Hermann Scherchen als Zivilgefangener in Rußland interniert und in ein ödes Nest im Uralgebiet verschleppt, Tausende von Kilometern von aller Zivilisation entfernt. Drei Jahre lang hat Hermann Scherchen in elenden russischen Dörfern dahinvegetiert. Lange Zeit verging, ehe die Internierten in den Besitz von Büchern und Noten kamen und sich ein einigermaßen erträgliches Leben einrichten konnten. In diese Zeit fällt Hermann Scherchens erste Komposition, die er später der Öffentlichkeit übergab: sein Streichquartett op. 1, das seine gewichtigste Aufführung gelegentlich des Weimarer Tonkünstlerfestes

(1920) erlebte, und dabei einen ungewöhnlich starken Erfolg verzeichnen konnte. Die Zeit der russischen Gefangenschaft ist es auch, die Hermann Scherchen als Mitglied eines Streichquartettes sieht. Mit dem gleichfalls internierten Geiger Hermann Grevesmühl und zwei anderen Musikern begründet er ein Streichquartett, das sich das Studium der gesamten klassischen Literatur angelegen sein läßt. Dreißig Proben zu einem Quartett sind keine Seltenheit! War ein Programm vollkommen studiert, so wurde das »Publikum« zur Aufführung eingeladen. Wahrlich eine ideale Art Konzertbetrieb!
Die russische Revolution und das Kriegsende geben Hermann Scherchen die Freiheit wieder. Er kehrt nach Deutschland zurück und knüpft hier zunächst an seine ihm lieb gewordene Tätigkeit im Quartettspielen wieder an. Mit Nikolaus Lambinon, dem damaligen Konzertmeister des Blüthner-Orchesters, begründet er ein neues Streichquartett (»Scherchen-Quartett«), das zunächst auch nur vor geladenem Publikum Konzerte veranstaltet. Außerdem aber dirigiert er das Philharmonische Orchester in den Konzerten der von ihm ins Leben gerufenen »Gesellschaft für neue Musik«. In dieser Zeit erfolgte seine, im deutschen Musikleben ach so beliebte »Abstempelung«. Man sieht in ihm den Prototyp des Radikalen, und da er aus Rußland gekommen ist und über manche dort miterlebten Ereignisse seine eigene Ansicht hat, die von der Ansicht des deutschen Bürgers nicht unerheblich abweicht, hat er auch bald seinen zweiten Stempel: der Bolschewist. Die Hetze gegen Hermann Scherchen, die auf Grund dieser in beiden Fällen äußerst leichtfertigen Klassifizierung begann, gehört zum betrübendsten, was sich im deutschen Musikleben der letzten Jahre ereignet hat. Mag er nun als Dirigent des Leipziger Konzertvereins nach Leipzig berufen werden, oder bald danach als Dirigent der Museumskonzerte nach Frankfurt a. M.: immer sind seine Neider am Werk, die alles daran setzen, um seine künstlerische und gesellschaftliche Stellung mit den lächerlichsten Verdächtigungen zu unterwühlen. Überall aber erstehen ihm auch Freunde, die nicht gewillt sind, solchen unkünstlerischen Motiven Beachtung zu schenken, die seiner Arbeit die verdiente Anerkennung zollen. So wird er als ständiger Leiter der Konzerte nach Winterthur berufen, dirigiert auch in Leipzig wiederum die Konzerte des Leipziger Konzertvereins, feiert schließlich in Italien Triumphe von ungewöhnlicher Stärke.
Wo ist inmitten des Für und Wider die Wahrheit? Nur wer Hermann Scherchen als Mensch genau kennt, wird den Schlüssel zum Verständnis seines Künstlertums finden können. Es gibt vielleicht keinen zweiten Menschen, der in dem Ausmaße wie Hermann Scherchen verkörperte Energie ist. Diese geballte Energie in ihm ist sein Dämon, der ihn rastlos vorwärts treibt, wohl auch manche Unbesonnenheit begehen läßt, aber, und darauf kommt es letzten Endes doch allein an, auch den Erfolg seiner Arbeit verbürgt. Hermann Scherchen ist ein Mensch, der keine Konzessionen kennt und auch nicht kennen will. Man muß ihn einmal auf einer Orchesterprobe beobachtet haben, um zu

wissen, wie weit diese Konzessionslosigkeit seines Wesens geht. Scherchen kommt auf eine solche Probe (im Gegensatz zu sehr vielen, wenn nicht den meisten anderen Dirigenten) mit einem vollkommen fertigen Klangbild des Werkes, das aufgeführt werden soll. Ein Experimentieren mit dem Klangkörper des Orchesters kennt er nicht. Noch ehe das erste Durchspielen beginnt, erhalten die einzelnen Stimmen ihre genauen Anweisungen für Vortrag und Phrasierungen, und in erstaunlich kurzer Zeit ist das Klangbild hergestellt, das ihm von Anfang an vorgeschwebt hat. Das Bewundernswerte ist dabei, daß eine solche Arbeitsmethode von Hermann Scherchen auch bei den radikalsten modernen Werken angewandt werden kann, da er auch schwierigste moderne Partituren beim ersten Lesen vor seinem inneren Ohr genau erklingen hört. Aber darf man ihn deshalb einen Radikalen nennen? Wer die Programme Hermann Scherchens verfolgt, der wird erkennen müssen, daß seine Literaturkenntnis zeitlich in keiner Weise beschränkt ist. Die Liebe, mit der er eine Bach-Suite durcharbeitet, mit der er in den zartesten Pastellfarben etwa Beethovens Pastorale nachzeichnet, ist nicht geringer als die Intensität, mit der er sich für die Uraufführung einer neuen Křenek-Sinfonie einsetzt. Und mit dem Augenblick, da das Orchester auf den Proben alle seine Absichten erfüllt und das Stück so erklingt, wie er es beim eigenen Studium innerlich gehört hat, ist für Scherchen auch die Arbeit zum befriedigenden Ende geführt. Die Aufführung selbst, der Erfolg beim Publikum, das Echo in der Kritik kümmern ihn kaum.

Mit dieser Rücksichtslosigkeit gegen alles, was äußerliches Auftreten und äußerlichen Erfolg angeht, hängen auch gewisse Eigenarten seiner Zeichengebung zusammen, die ihm das Vorwärtskommen erschwert haben. Hermann Scherchen ist kein »geschmeidiger« Dirigent. Seine Bewegungen sind hart und eckig, sein ganzer Körper während der Arbeit mit dem Orchester zuweilen geradezu krampfartig angespannt. Aber was er dabei erreicht, ist beispiellos. Sein Geschick hat es gefügt, daß er sehr oft gezwungen war, mit Orchestern zu arbeiten, die alles andere als erstklassig waren. Gerade aber in diesen Fällen feiern die Intensität und die orchestererzieherische Tätigkeit Hermann Scherchens ihre stärksten Triumphe. Man glaubt ein anderes Orchester zu hören, wenn er am Pult steht.

Diese außergewöhnlich hohen Fähigkeiten Hermann Scherchens als Orchestererzieher sollten sich endlich einmal die deutschen Hochschulen für Musik zunutze machen. Es wirkt fast beschämend, zu erfahren, daß das Prager Konservatorium mit einer Einladung an Scherchen, dort Unterricht zu erteilen, unseren deutschen Anstalten vorangehen mußte. Denn nicht nur als Erzieher eines Orchesters, sondern auch als einer der wenigen praktischen Musiker, die sich über das Woher und Wohin ihrer Kunst ernsthaft Gedanken machen, ist Hermann Scherchen zum Lehramt berufen wie kein anderer.

DIE WANDLUNG DES AMERIKANISCHEN OPERNWESENS

VON

EMIL HILB-NEUYORK

Die Einschätzung des Kunstwesens eines Landes von dessen Vergangenheit abhängig zu machen, ist leider immer noch die Gepflogenheit vieler Beurteiler. Auf der Suche nach der kulturellen Vergangenheit eines Landes jonglieren sie mit dem Schlagwort »Tradition« und unterschätzen darob den gegenwärtigen Stand künstlerischer Vorgänge. Die Vereinigten Staaten haben unter dieser einseitigen Beurteilung oft genug eine falsche Einschätzung erdulden müssen, und wahrscheinlich findet man heute noch in Europa die Meinung stark verbreitet, daß in den Vereinigten Staaten der Mangel an Tradition eine Kunstpflege nach sich führte, die mehr prestigehalber als notwendigkeitshalber ihr Dasein fristet.

Kunst ist ein kosmischer Begriff, ein Weltvermögen. Es gibt wohl wenig bewohnte Länder auf Erden, in denen sich nicht die Kunst — den Umständen und der Umgebung entsprechend — in irgendeiner Form zeigt. Wenn auch in den Vereinigten Staaten begreiflicherweise von einer eigenen Kunstsprache nicht die Rede sein kann, so hat man dort doch den Beweis erbracht, daß nicht die Tradition *allein* der Hintergrund für die Beurteilung kulturellen Schaffens sein kann, sondern daß das intensive und ehrliche Erstreben eines künstlerischen Aufschwungs ebenso bedeutungsvoll und erfolgreich für Kunst und Künstler ist als das selbstbewußte, jedoch langsame Weiterbauen auf einer Tradition.

Zu einer Zeit, als Europa ein Hans Sachs, ein Palestrina, ein Raffael und ein Michelangelo geschenkt wurde, zog Kolumbus aus und entdeckte *Amerika*. Zu einer Zeit also, in der die kulturelle Geschichte Europas bereits zahlreiche Bände umfaßte, als die Frührenaissance in höchster Blüte stand. Kaum viereinhalb Jahrhunderte hat es gedauert, um dieser neuen Welt eine so wichtige, ja ausschlaggebende Bedeutung zu verschaffen. Aus allen Ländern fanden sich auf dem verheißungsvollen Neulande Ansiedler zusammen, die wohl die Kultur ihrer Länder mit sich brachten, deren ganze Energie sich jedoch lediglich auf den Anbau des Landes und auf den Drang nach klingenden Erfolgen konzentrierte. Daß einerseits die Entwicklung des Kunstlebens in den ersten Jahrhunderten gehemmt sein mußte und andererseits aus der zusammengewürfelten Masse keine nationale Kunst erstehen konnte, das ist begreiflich. Erst durch den gesteigerten Wohlstand wuchs langsam der Wunsch und die Notwendigkeit, in der Kunst eine geistige Ausspannung zu suchen.

Es fehlten den Vereinigten Staaten die Könige und Fürsten, die durch Erhebung von Steuern für des Volkes Geld dem Volke Kunst hätten bringen

können. Diese wichtigen Förderer europäischer Kunst mußten drüben durch reiche Freunde der Kunst ersetzt werden.

Im Anfang des 19. Jahrhunderts begegnet man erstmals geschäftlichen Unternehmungen, die kleine Operngesellschaften und Solisten von Europa nach Amerika verpflichteten. Bis zur Mitte des letzten Jahrhunderts kann von einer regen künstlerischen Betriebsamkeit keine Rede sein. Um so erstaunlicher ist es, welche Wandlung und welche Steigerung die Pflege der Musik in den letzten 70 Jahren in den Vereinigten Staaten erfahren hat. Heute steht die Stadt Neuyork, der nordamerikanische Knotenpunkt für alle schönen Künste, mit an erster Stelle als führende Kunststadt der Welt.

Der auf Sensation stark eingestellte Amerikaner hat zu allen Zeiten nach auserlesenen Genüssen gerufen, wozu ihm sein Reichtum die Möglichkeit verschaffte. Eine aufgebauschte Reklame appellierte an sein Sensationsgefühl, eine Reklame, die insbesondere in der Mitte des letzten Jahrhunderts eine derartige Übertreibung fand, daß heute noch — glücklicherweise in verringertem Maße — die Reklamepauke als notwendiges Übel zum Locken des Publikums zurückgeblieben ist. Den Höhepunkt erreichte in dieser Hinsicht zweifelsohne der findige Impresario Barnum mit den Gastspielen der Jenny Lind.

Diese Ära sensationeller Reklame reichte noch weit in die Anfänge der amerikanischen Opernbühne hinein, in die Zeit der »Academy of Music«, in der 14. Straße gelegen, dem ersten ständigen Opernheim Amerikas. Dort prägte sich ein Starsystem aus, von dem sich das Opernwesen Amerikas nur schwer und langsam loslösen konnte. Es war begreiflicherweise für die mit eigenem Gelde arbeitenden Manager schwer, künstlerische Intentionen mit gewinnbringendem Geschäftsgeist zu verbinden. Trotzdem finden wir bereits im Jahre 1876 die ersten Wagner-Festspiele in der »Academy of Music«, zu einer Zeit, als selbst europäische Bühnen die Wagner-Werke nur vereinzelt aufgeführt hatten. Im Jahre 1877 sicherte sich der geschickte Manager John C. Fryer eine Kette namhafter deutscher Künstler und veranstaltete ein Wagner-Fest im Stile Bayreuths. In der »Academy of Music« kündigten Fanfaren von einer Loge herunter den Anfang der Opern an; ganz wie in Bayreuth. Es ist schwer, nachzuprüfen, ob das Verständnis für Wagnersche Musik oder ob die vorausgegangene sensationelle Reklame jene Stimmung in Neuyork erregte, die aus der damaligen Ausgabe der »Staatszeitung« zu ersehen ist. Es heißt dort:

»In der Kunstregion der 14. Straße spricht man von nichts anderem, als von Wagner und seinen Werken, und selbst die großen Tagesblätter unserer Stadt mühen sich in Artikeln, welche nicht selten bis zu zwei Spalten in Anspruch nehmen, ab, zu beweisen, daß Neuyork der eigentliche Grund und Boden sei, auf dem Aufführungen der letzten Wagner-Werke gedeihen können. Bereits heute, volle 8 Tage vor Beginn des Zyklusses scheint eine Art Bayreuth-Taumel die Opernfreunde unserer Stadt ergriffen zu haben. Als Deutsche können wir eigentlich mit einer gewissen Befriedigung auf dieses Treiben schauen, da es uns deutlich genug beweist, daß die deutsche Oper sich hier schließlich doch Bahn brechen werde (usw.). Das Orchester wird so genau wie möglich nach den Intentionen des Bayreuther Meisters zusammengestellt; an

den ersten Pulten sitzen die besten Musiker der Philharmonie. Von der anfangs projektierten Versenkung des Orchesters hat man Abstand genommen, da sich diese Reform in unserer »Academy«, die ja bekanntlich das festliche italienische Opernheim ist, nicht leicht durchführen ließ.«

Langsam schälte sich aus dem mehr oberflächlichen Kunstenthusiasmus die wahre Freude an der Kunst heraus, und als im Jahre 1883 unter großen Kämpfen das heutige Metropolitan Opera-Haus eingeweiht wurde, war für das Opernwesen in Neuyork der Weg zur Gesundung vorgezeichnet. In der »Academy of Music« fanden weiterhin Opernaufführungen statt. Max Strakosch dirigierte den »Lohengrin« in italienischer Sprache, die italienische Oper wurde weiterhin dort gepflegt, der Spielplan wies außerdem Konzerte und Schauspiele abwechselnd mit Opernaufführungen auf. In die letzten Jahre der künstlerischen Bedeutung der »Academy of Music« fiel wohl das Gastspiel einer Wagner-Opern-Gesellschaft unter Leitung von Otto Lohse und unter Mitwirkung seiner Gattin, der Sängerin Klafsky, der Ternina, der Gadski, des Rothmühl, des Grüning usw. Ungeachtet des Wirkens an der »Academy of Music« wußte sich die neugegründete Metropolitan Opera, an deren Spitze eine Reihe von Neuyorker Honoratioren stand, das Vertrauen und die Gunst des Publikums zu sichern. Bereits im Jahre 1884, ein Jahr nach der Gründung, fand unter Dr. Damroschs Leitung eine deutschsprachige Opernsaison statt. Je stärker sich die neue Operngesellschaft behauptete, um so mehr schwand die Bedeutung der »Academy of Music«, deren Ende nicht nur auf das Emporblühen der Metropolitan Opera zurückzuführen ist, sondern auch gleichzeitig auf die Tatsache, daß das ehemalige Kunstzentrum in der 14. Straße sich nach der Umgebung des Metropolitan Opernhauses, also nach dem »Times Square« verzog. Schließlich nistete sich ein Kinotheater in die »Academy of Music« ein, und jetzt soll dieser für die amerikanische Musikgeschichte einst bedeutsame Bau abgerissen werden, um einem Geschäftshaus Platz zu machen. Auch das Metropolitan Opernhaus ist diesem Schicksal verfallen, denn Pläne für einen gigantischen Neubau an der 57. Straße sind ausgearbeitet und bereits genehmigt.

Im Metropolitan Opera-Haus bemühte man sich nicht ohne Schwierigkeiten, die künstlerischen Zwecke über die geschäftlichen zu stellen, und es war sicherlich ein großes Verdienst des damaligen Direktors *Grau*, vermittelnd zwischen Kunst und Geschäft gewirkt zu haben. Einen weiteren günstigen Einfluß auf die Entwicklung des amerikanischen Opernwesens hatte die künstlerische Persönlichkeit eines *Heinrich Conried*, des Nachfolgers Graus. Conrieds umfassendes Wissen und sein Bühneninstinkt verhalf der künstlerischen Bedeutsamkeit der Metropolitan Opera zu internationalem Ruf (Conried war der erste Theaterdirektor, der — trotz der energischen Interpellationen — den »Parsifal« erstmals außerhalb der Mauern Bayreuths im Metropolitan Opernhause zur Aufführung brachte). Nach dem Scheiden Conrieds wurde der Italiener *Giulio Gatti-Casazza* als Direktor berufen. In ihm fand die Metro-

politan-Opera-Gesellschaft einen Leiter, der sich von aufdringlichen Sensationen fernhielt, der die Führung in zurückhaltender und vornehmer Weise übernahm, wie es die Größe und die Bedeutung des Instituts verlangte. Er europäisierte die Betriebsleitung zugunsten des Ansehens der Oper und versuchte in objektiver Abwägung das Repertoire so zu gestalten, daß alle Opernsprachen zu Wort kamen. Durch die sich immer steigernden materiellen Unterstützungen seitens der Garantoren hatte er allerdings ein leichteres Arbeiten. Unter Casazzas Management wurde das Starwesen systematisch auf das Minimum heruntergetrieben und die künstlerischen Zwecke in den Vordergrund geschoben. Mit Caruso schied wohl der letzte große Künstler, für den die Leitung *besondere* Rücksichten zu beachten hatte.

Die Oper von heute kann ein Kunstinstitut von führender Bedeutung genannt werden. Die künstlerischen Absichten stehen hinter denen anderer Opernbühnen nicht zurück, im Gegenteil, sie werden unterstützt durch eine Reihe internationaler Größen auf dem Gebiete der Opernkunst, die sich die Metropolitan Opera auf Grund ihrer starken Subventionen alljährlich leisten kann.

Die Metropolitan Opera umfaßt ein Personal für italienische, deutsche und französische Oper. Sie ist also in den beneidenswerten Stand versetzt, alle Opern in der Originalsprache wiederzugeben, geführt von bewährten Dirigenten. So steht an der Spitze der deutschen Oper *Arthur Bodansky* (*v. Wymethal* als Spielleiter), an der Spitze der italienischen *Tullio Sarafin*, und an der Spitze der französischen Oper *Louis Hasselmans.* Um einen Begriff zu geben, mit welchem Material die Metropolitan Opera ihre Leistungen vollbringen kann, muß man die Liste der Künstler kennen, die nahezu alle führenden internationalen Vertreter der Opernkunst in sich birgt. Für die kommende Spielzeit lautet die Liste:

SOPRAN

Frances Alda, Grace Anthony, Martha Attwood, Lucrezia Bori, Ellen Dalossy, Florence Easton, Minnie Egener, Editha Fleischer, Amelita Galli-Curci, Nanette Guilford, Elvira de Hidalgo, Louise Hunter, Maria Jeritza, Nanny Larsen-Todsen, Louise Lerch, Mary Lewis, Queena Mario, Nina Morgana, Maria Müller, Frances Peralta, Rosa Ponselle, Elisabeth Rethberg, Marcella Roeseler, Charlotte Ryan, Thalia Sabanieeva, Marie Sundelius, Marion Talley, Marie Tiffany, Elda Vettori, Phradie Wells.

MEZZO-SOPRAN UND ALT

Merle Alcock, Cecil Arden, Mary Bonetti, Ina Burskaya, Karin Branzell, Julia Claussen, Dorothy Flexer, Jeanne Gordon, Kathleen Howard, Marie Mattfeld, Margaret Matzenauer, Carmela Ponsella, Ernestine Schumann-Heink, Marion Telva, Henriette Wakefield.

TENOR

Max Altglass, Angelo Bada, Max Bloch, Mario Chamlee, Rafaelo Diaz, Miguel Fleta, Beniamino Gigli, Edward Johnson, Walter Kirchhoff, Rudolf Laubenthal, Giacomo Lauri-Volpi, Giovanni Martinelli, George Meader, Lauritz Melchior, Giordano Paltrinieri, Curt Taucher, Armand Tokatyan.

BARITON

Mario Basiola, Louis D'Angelo, Giuseppe Danise, George Cehanovsky, Giuseppe De Luca, Arnold Gabor, Millo Picco, Voncenzo Reschiglian, Titta Ruffo, Friedrich Schorr, Gustav Schützendorf, Antonio Scotti, Lawrence Tibbet, Clarence Whitehill.

BASS

Paolo Ananian, Paul Bender, Michael Bohnen, Feodor Chaliapin, Adamo Didur, William Gustafson, Pavel Ludikar, Joseph Macpherson, Pompilio Malatesia, José Mardones, Giovanni Martino, Ezlo Pinza, Leon Rothier, Friedrich Vajda, James Wolfe.

Es würde hier zu weit führen, über die Spielpläne der Metropolitan Opera zu berichten. Sie sind so gehalten, daß die Komponisten ihrer Bedeutung und dem Begehren des Publikums entsprechend zur Sprache gebracht werden. Novitäten finden *deshalb* nur selten ihren Weg zu diesem Operninstitut, da die große Operngemeinde von diesem einzigen Opernhause Neuyorks die Aufführung ihrer Lieblinge fordert. Man ist sich in der Leitung der Metropolitan Opera darüber klar, daß in dieser Hinsicht mehr geschehen sollte, die letzten Jahre haben jedoch eine Kette von Erstaufführungen mit sich gebracht, die den guten Willen der Direktion beweisen.

Der Wunsch musikführender Kreise, den Schaffenden im eigenen Lande die Pforten der Metropolitan Opera zu erschließen, konnte noch keine Erfüllung finden. Abgesehen von kleineren Bühnenwerken, die sich auf dem Spielplan nicht halten konnten, hat Amerika noch keine Oper hervorgebracht, deren Wert von Dauer wäre. Erstmals in der Geschichte der amerikanischen Opernkunst wurde jetzt einem amerikanischen Komponisten der Auftrag erteilt, für die kommende Spielzeit eine Oper zu schreiben, die »amerikanisch« genannt werden kann. Der ehrende Auftrag fiel dem jungen Kritiker und Komponisten Deems Taylor zu, für den Edna St. Vincent Millay das Buch »The King's Henchman« schrieb. Soweit ich Deems Taylors frühere Kompositionen kenne, handelt es sich um Musik eines ernsthaften Künstlers, dessen Ausdrucksweise, von Wagner und Debussy kommend, an der Grenze zur atonalen Musik steht. Sein Werk wird wahrscheinlich die Arbeit eines amerikanischen Komponisten, aber keine spezifisch amerikanische Musik genannt werden können.

In dem Bankier *Otto H. Kahn* (geboren in Mannheim) hat das Neuyorker Opernleben einen äußerst rührigen und stets zu Opfern bereiten Mäzen ge-

funden, der, an der Spitze eines Komitees, als Vertrauensmann der »Metropolitan Opera-Gesellschaft« für die Entwicklung amerikanischer Kunst Namhaftes geleistet hat. Seine finanzielle Hilfe und die freiwillige Hingabe seiner Zeit hat viel Anregungen und viele Erfolge auf allen Gebieten der Kunst nach sich gezogen, und ich gehe in der Beurteilung sicherlich nicht zu weit, wenn ich sein Wirken für Amerika als ebenso fruchtbringend schildere wie das kunstbegeisterter Fürsten im ehemaligen und heutigen Europa.
Die beiden, kaufmännisch überaus mangelhaft, jedoch künstlerisch recht tüchtig geführten Gastspiele der deutschen Wagner-Operngesellschaft haben in den Jahren 1923 und 1924 bewiesen, daß das Interesse für die Oper in allen amerikanischen Städten groß ist. Es bleibt deshalb zu verwundern, daß alle diese reichen Großstädte — mit Ausnahme von Chicago — heute noch ohne ständige Opernbühne sind. Währenddem wir in Deutschland selbst in kleinen Städten, wie Weimar, Augsburg, ja selbst Heilbronn und Ulm ständige Opernbühnen haben, vermissen amerikanische Städte von der Größe Dresdens, Frankfurts, Münchens usw. eine eigene Operngesellschaft und müssen sich mit den alljährlichen, wenigen Gastspielen der Chicago-Operngesellschaft oder der San Carlo-Gesellschaft, einer kleineren, italienische Opern aufführenden Gesellschaft begnügen. Auch in dieser Hinsicht werden wahrscheinlich die nächsten Jahrzehnte eine bedeutende Wandlung mit sich bringen. Nicht nur der Kunst und den benachteiligten Städten wäre dadurch ein großer Dienst erwiesen, sondern die Vereinigten Staaten hätten nunmehr eine Gelegenheit, den vielen heranwachsenden Talenten eine Möglichkeit zum Auftreten zu geben. Von der Metropolitan Opera-Gesellschaft wäre alsdann der Vorwurf genommen, daß sie den europäischen Künstlern den Vorrang gäbe. Es ist verständlich, daß das führende Operninstitut Amerikas nicht eine Versuchsanstalt für heranwachsende Künstler sein kann, selbst auf *die* Gefahr hin, einer Reihe von begabten Künstlern im eigenen Lande die Möglichkeit zum Aufstieg zu unterbinden. Das umsichtige Interesse eines Otto H. Kahn und anderer Kunstenthusiasten wird hoffentlich Mittel und Wege finden, den Ausbau des Opernlebens zu bewerkstelligen und durch Gründung einer Reihe von Operngesellschaften einen dreifachen Dienst zu erweisen, einen Dienst den opernentbehrenden Bewohnern der Großstädte, einen Dienst den vielen begabten, jedoch unbeschäftigten Künstlern, und schließlich einen Dienst dem künstlerischen Rufe der Vereinigten Staaten. Mit der Verwirklichung derartiger Pläne würde nicht nur eine Kulturtat Amerikas verbunden sein, sondern es würde auch die Verbesserung sozialer Zustände im Musikleben mit sich führen, und damit ein Sanierungswerk darstellen, das von internationaler Bedeutung sein könnte.



Erna Lendvai-Dircksen, Charlottenburg, phot.

Hermann Scherchen



Mishkin Studio, New York, phot.

Giulio Gatti-Casazza

Generaldirektor der Metropolitan Opera Company in New York

SIEGMUND PISLING †

VON

ADOLF WEISSMANN-BERLIN

Aus der Reihe der Berliner Musikkritiker ist durch allzu frühen Tod ein Mann geschieden, dem nicht ein paar Worte des Nachrufs nachzusenden sind, sondern eine etwas ausführlichere Charakteristik.

Unter denen, die eine öffentliche Meinung in der Musik vertraten, nahm Siegmund Pisling eine ganz hervorragende Stellung ein. Er war ein Eigener; nicht nur im Wort, sondern in Anschauung. In Österreich geboren, an der Quelle der Musik aufgewachsen, von Robert Fuchs, Heuberger und Stöhr unterwiesen, hat er wohl schon sehr früh seine innerste Verbundenheit mit der Musik gefühlt, sich ihr als begeisterter Liebhaber hingegeben, aber erst spät den Kaufmannsberuf verlassen, um sich der Musikschriftstellerei zu widmen. Er kam einige Jahre vor dem Kriege nach Berlin, wurde 1910 Musikreferent der Berliner Nationalzeitung, wirkte seit 1918 auch an der Börsenzeitung und war der Öffentlichkeit als Musikkritiker des Acht-Uhr-Abendblatts, auch als Dozent der Lessing-Hochschule bekannt.

Kaum war er auf dem Schauplatz der öffentlichen Musik als Sprecher aufgetaucht, lenkte er die Aufmerksamkeit zunächst eines kleinen, dann eines immer wachsenden Kreises auf sich. Und der Grund hierfür: man spürte eine tiefe, schwärmerische Liebe zur Musik; einen Mann, der rastlos bemüht war, für den Eindruck den zwingenden Ausdruck zu finden. Als reifer Mann war er in die Musikkritik eingetreten, aber es lag in ihm ein Schatz an Wissen und Musikenthusiasmus aufgespeichert, daß sofort alles Anfängerhafte abgestreift war und eine geschlossene Persönlichkeit am Werke erschien. Musikkritik war für Pisling ein hoher, ein heiliger Beruf. Er wollte sein Allerletztes, sein Allertiefstes in ihr bekennen; nicht die Unsterblichkeit eines Tages suchen, sondern dauernde Werte aussprechen. Die Form bedeutete diesem Wiener von besonderem Geist und hoher Kultur sehr viel. Der Aphorismus war sein Gebiet. Er suchte nach dem Klingenden. Aber dieses war doch Nachhall eines inneren Klingens von ganz eigener Art. Pisling wurde sofort ein überzeugter, leidenschaftlicher Anwalt der neuen Musik. Für sie hatte er das feinfühligste Ohr, die reizsamsten Nerven. Für sie setzte er eine glänzende Beredsamkeit ein. Schönberg zunächst, in den er sich leidenschaftlich hineinhörte, den er bis in seine tiefsten Gründe zu erkennen strebte; dann aber auch alles, was ihm Zukunft zu verheißen schien, beflügelte seinen Stil, regte ihn zu geistvollen Erörterungen an. Mag sein, daß er gelegentlich eine Erscheinung überschätzte; das schadete aber nichts und wirkte außerordentlich wohltätig gegenüber der intellektuellen Kälte oder gar der bequemen Abwehrgeste, die so vielfach in der Musikkritik sich zum Schaden für die Lebenden breit macht. Pisling hatte die Fähigkeit, für die neue Musik zu werben, aber er suchte auch mit aller nur verfügbaren Kraft die Anknüpfung an die Vergangenheit zu finden. Musikhistorie, angewandte Musikhistorie war eines seiner Ideale. Wie er Partituren durchforschte, wie er den innersten Sinn jedes Musikwerkes zu ergründen suchte, so hörte er nicht auf, das Wertvolle auch auf den Grenzgebieten der Musik, der Kulturgeschichte, der Wissenschaft überhaupt seinem Wesen einzukörpern. Dies alles, dachte er, könnte den Musikkritiker befruchten. Das geschah auch; denn es schuf eine beziehungsreiche Sprache, eine Fähigkeit zur Bildhaftigkeit, deren Quelle freilich in des Schreibers Phantasie lag. Diese nach endgültigem Ausdruck strebende Allgemeinkultur spürte jeder, der Pisling näher stand, auch in seiner Unterhaltung. Er war ein Mann von Welt, er hatte Sinn für Humor, blickte über örtliche und fachliche Grenzen weit hinaus.

Es ist schmerzlich, einen solchen Mann verlieren zu müssen. Nora Pisling-Boas, die Sängerin, die ihm Gefährtin des Lebens und der Kunstanschauung war, wird die ganze Schwere des Verlustes empfinden.

✳ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✳

BAYREUTH 1876—1926

[Die 50-Jahrfeier Bayreuths ruft ein Presseecho hervor, das in seiner Gegensätzlichkeit der Meinungen das Problem Wagner von allen Seiten beleuchtet.]

Paul Feldkeller behandelt in *Münchner Neueste Nachrichten* (13. August 1926) das Thema »Bayreuth und der moderne Mensch«. Ausgehend von dem Gedanken, daß nicht Wagners Kunstidee, sondern Nietzsches Lehre das moderne Zeitalter beherrscht, kommt er doch zu dem Schluß: »Die Zeit der Maschine fordert das Bayreuther Mysterium, an dem man nur persönlich teilnehmen kann, kontrapunktisch als ihren, zu höherer Harmonie zusammenstimmenden Gegensatz.« — *Kurt Singer* schreibt im *Vorwärts* (13. August 1926): »Bayreuth, in seiner vollendeten Abhängigkeit vom Fingerzeig Wagners, lebt immer noch in dem Gesellschaftsniveau des Jahres 1876. Es heiligt den Willen Wagners und zerstört alle Phantasie der Menschen, die, spielend oder hörend, im Kunstwerk entweder das Allgemein-Menschliche erspähen wollen, oder den Niederschlag ihrer eigenen Zeit ... Bayreuth wird ebenso zusammensinken wie der Nibelungenring, weil beide einen aus enger Zeit heraus geborenen Zweckgedanken verfolgten. Richard Wagner wird leben und wird, das größte Theatergenie seines Jahrhunderts, auf die Musiker auch unseres Jahrhunderts weiter wirken.« — Die *Frankfurter Zeitung* (17. August 1926) gibt einen interessanten Auszug von Kritiken über Bayreuther Aufführungen von 1876 bis zur Jetztzeit und zieht als Folgerungen: »Solange seine Getreuen noch wirkten, war der Geist lebendig. Nach und nach tritt dann — so schon beim fünfundzwanzigjährigen Jubiläum 1901 — das artistische und gesellschaftliche Moment in den Vordergrund, bei gleichzeitiger Lockerung des aktiven Zusammenhanges mit dem sich wandelnden Kulturwillen. Das Erlebnis des Krieges stellt auch Bayreuth in das Schlaglicht der Kulturkrise. Und die Wiedereröffnung der Festspiele 1924 bestätigt die Befürchtungen, die der allmählich reaktiv gewordene Geist von Bayreuth schon vorher erweckt hatte. Wagner hat sich längst durchgesetzt, seine Idee den Höhepunkt ihrer Entfaltung weit überschritten. Bayreuth hat nur noch die Wahl, Musteraufführungen der für das Festspielhaus eigens geschriebenen Werke zu bieten, im vollen Anschluß an den Darstellungswillen der Zeit und an ihre veränderte Stellung zu Wagner, oder aber ein Museum zu werden.« — In »Neue Aufgaben der Wagner-Reform« (*Berliner Börsen-Zeitung*, 13. August 1926) fordert *Erik Reger*: »Wir müssen uns freimachen von der Anschauung, daß die Fortschritte der Technik zur Vollendung der Illusion Wagnerscher Szeneneffekte nutzbar gemacht werden könnten. Wir müssen uns abgewöhnen, in dieser Beziehung die Wagnersche Phantasie befriedigen zu wollen. Wir müssen bewußte Einfachheit anstreben. Die Varieténummer der Rheintöchter muß verschwinden. Die Sängerinnen müssen in durchaus sinnlicher, körperlicher Erscheinung auf die Bühne; sie müssen lernen, sich aus den Rhythmen der Partitur heraus frei und tänzerisch beschwingt zu bewegen.« ... »Was uns noch immer fehlt, das ist der mutige Dramaturg, der wegschneidet, was im Sinne der Reform Verdeckung des Musikers und Theatralikers Wagner durch den Theoretiker und Philosophen Wagner bedeutet.« — *W. Ahrens* gibt in *Neue Zürcher Zeitung* (13. August 1926) einen Überblick über »Antiwagnerianer«. Schopenhauers, Kuno Fischers, Herbert Spencers, Hanslicks, Emanuel Geibels, Paul Heyses und Rossinis Stellung zu Wagner wird kurz erörtert.

Leopold Schmidt schreibt im *Berliner Tageblatt* (10. August 1926): »Die wir in einem Zeitalter der Kleinen und Unechten leben, unter irregeleiteten, armen Schluckern, die in dreister Selbstüberhebung die Größe Wagners anzutasten, sein Bild mit unreinen Händen zu beflecken wagen — müssen wir nicht voll Neid an jene glorreiche Vergangenheit denken? ... Eins jedoch wird Bayreuth für alle Zeiten bleiben: das leuchtende Vorbild einer Opernbühne, an der alle Kräfte nur um der Sache willen eingesetzt werden, an der in Freiheit und Würde künstlerisch gearbeitet wird. Das ist das Unvergängliche an Wagners Schöpfung, daß er der Misere des profanen Opernbetriebes das Beispiel einer idealen Werkstätte gegenübergestellt hat.« — *Kurt Schuder* feiert Wagner, den Willensmenschen: »Bayreuth ist der leuchtende, strahlende Sieg über den deutschen Philister.« (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 10. August 1926). — *Hans Hebberling* (*Die Musikwelt* VI/8) fragt »Für oder gegen Wagner?« und gibt als Antwort: Die Zeit der Materialisierung erkennt in Wagners Werk den wertvollen Gegensatz zur eigenen Lebensrichtung und braucht deshalb Wagner und sein Werk. — Über »Wagner-Dämmerung

und Verdi-Renaissance« schreibt *Siegfried Brichta* (*Signale* 84. Jahrg./33), über »Wagner in Berlin« *C. P. Jenkwitz* (ebenda). — *Siegfried Melchinger* stellt in »Bayreuth in unserer Zeit« (*Neue Musik-Zeitung*, 47. Jahrg./22) die Idee Bayreuths in den Mittelpunkt seiner Betrachtungen und schreibt: »Es muß noch betont werden, daß Bayreuth heute das einzige Theater der Welt ist, das sich relativ frei hält von Geschäftsinteressen und Rentabilitätsrücksichten.« — *Julie Kniese* (ebenda) betrachtet »Wagners ›Jesus von Nazareth‹«.

Einen historischen Überblick über die »50 Jahre Bayreuth« geben: *Alfred Goetze* in *Berliner Börsen-Zeitung* (5. August 1926), *C. K.* in *Der Tag* (13. August 1926), *Heinrich Chevally* (*Magdeburgische Zeitung*, 28. Juli 1926), *Fritz Droop* (*Mannheimer Tageblatt*, 13. August 1926), *Karl Bloetz* (*Braunschweiger Neueste Nachrichten*, 14. August 1926), *Marcel Ingelbrecht* (*Le Menestrel* 88. Jahrg./34).

Felix v. Lepel teilt im *Neuen Wiener Journal* (7. August 1926) »Unbekannte Briefe Richard Wagners an einen Dresdener Arzt« mit. Die Briefe sind an den Hofrat Anton Pusinelli gerichtet. In dem Brief vom 8. Februar 1872 heißt es: »Lieber Anton! ... Schönen Dank für Deine Mittheilungen über Deine Bemühngen um den sogenannten Wagner-Verein in Dresden! Von den Deutschen, und namentlich von seinen ›engeren‹ Landsleuten, muß man sich nun einmal nicht viel erwarten: wenn es einer Lokalspielerei gilt, ist das etwas Andres, aber — ein großer, schwungvoller Gedanke, wenn der nicht von oben her commandirt wird — — —! Wir kennen das, und ich weiß auch, was ich von der glorreichen deutschen Nation zu halten habe ...« — Das Thema »Richard Wagner in Luzern« behandelt *Georg Seywald* nach den unveröffentlichten Lebenserinnerungen Felix Draesekes. »Sein ›ganzer Gott zu jener Zeit‹ aber war Schopenhauer. Hegels Philosophie lehnte er genau so wie die Schumannsche Musik entschieden ab: Beides bezeichnete er als ›gewollte Unklarheit‹.« (*München-Augsburger Abendzeitung*, 14. August 1926).

* * *

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER Nr. 355 (3. August 1926). — »Das Problem des Musikapparates« von *Philipp Jarnach*. »Das Mikrophon scheint also — sofern es sich um Musik handelt — weniger als neutraler Tonvermittler, denn als eine Art Sonderinstrument anzusehen sein, ein Instrument, dessen Verwendbarkeit, die keineswegs eine unbegrenzte sein kann, durch eingehendste Untersuchungen seiner akustischen Eigenschaften genauer festzustellen wäre.«

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (27. Juli 1926). — »Robert Schumann« von *Hans Joachim Moser*. — (30. Juli 1926). — »Franz Liszt zum 40. Todestage« von *Hans Joachim Moser*. »So ist Liszt wie von selbst durch seine Lebensgeschichte zum Kosmopoliten im Guten wie im weniger Guten geworden; im Guten dadurch, daß er nach beispiellosen Virtuosenerfolgen in ganz Europa sich zwar im stillen Weimar als kleiner Hofkapellmeister ansiedelte, zugleich aber von hier aus weitsichtig und großzügig seine geistigen Ausstrahlungen nach allen Richtungen entsandte und zumal auf die deutsche Jugend hin glänzend spielen ließ; im weniger Guten durch eine kulissenhafte Buntscheckigkeit des Geschmacks und Denkens, die nicht nur die Innerdeutschen, Schumann und Brahms, sondern sogar dem vielleicht bedeutendsten Kopf unter den ›neudeutschen‹ Liszt-Bewunderern, Peter Cornelius, schließlich von ihm abrücken ließ und die unheilvolle Spaltung des damaligen musikalischen Deutschland in sich befehdende Parteien beförderte. So wurde Liszt mit seinem im Grunde zunächst heilsamen ›brusquer le bourgeois‹, dem ›Spießer-Kitzeln‹, der Stammvater aller witzigen Musikzigeuner Deutschlands bis auf Paul Hindemith herab, zugleich aber auch in verhängnisvoller Weise der Verherrlicher und Schutzgeist alles Problematischen, Verblüffenden schlechthin, das unter dem darwinistischen Schlagwort vom ›Fortschritt‹ einen Scheinwert angedichtet erhielt.«

BERLINER LOKALANZEIGER (25. Juli 1926). — »Busoni-Erinnerungen« von *Adolf Paul*. — (1. August 1926). — »Musik und Politik« von *Fleischer*.

BERLINER TAGEBLATT (29. Juli 1926). — »›Il Rè Pastore‹« von *Leopold Hirschberg*. Über die drei Hirtenkantaten Bachs. — (31. Juli 1926). — Zum Thema Jazzmusik äußert sich eine Reihe von Fachleuten. *Max Butting* schreibt in diesem Zusammenhang: »Es kann eine Zeit kommen, in der die reine Freude an *Bewegung* und *Ursprünglichkeit* uns mehr bedeutet, als die *seelische Anteilnahme* an ein gestaltetes *Pathos*.« — (8. August 1926). — »Mit Mozart in

Mannheim« von *Fritz Droop*. — (12. August 1926). — »Die Musik bei Strindberg« von *Viktor Hellström*.

DAS KLEINE JOURNAL (24. Juli 1926). — »Internationale Beziehungen durch die Musik« von *Felix v. Weingartner*. Aus einem Bericht an die Kunstkommission des Völkerbundes. Weingartner schlägt u. a. vor: einen jährlichen internationalen Katalog der Musikverleger, ein internationales Journal und die Sammlung der Volkslieder vorzubereiten.

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (27. Juli 1926). — »Musik als Ausdruck der Natur« von *Herbert Johannes Gigler*. — (30. Juli 1926). — »Liszt als Künstler und Mensch« von *Schliepe*. — (5. August 1926). — »Der brotlose deutsche Musiker« von *Ernst Schliepe*. Gegen das Vordringen der Ausländerkapellen in der Unterhaltungsmusik. — (7. August 1926). — »Salzburg — Stadt Mozarts!« von *Hans Teßmer*. — (18. August 1926). — »Arnold Schönberg« von *Emile Vuillermon*. Der Franzose bekennt: »Im Chaos der aktuellen, künstlerischen Sehnsüchte gibt uns Arnold Schönberg eine bündige und sachliche Verwirklichung neuer Geisteswünsche. Die Voraussetzungen sind ein wenig beunruhigend, und das Rezept kann in anderen Händen als in seinen Katastrophen hervorrufen.« — (22. August 1926). — »Undeutsche Musik« von *Oskar Fleischer*. »Der Dreiklang ist also die erste geschichtliche Tatsache, die wir für die deutsche Musik nachweisen können.«

DRESDNER ANZEIGER (3. August 1926). — »Zur Vorgeschichte der musikalischen Romantik in Dresden« von *Richard Engländer*.

FRANKFURTER ZEITUNG (4. August 1926). — »Schuberts Einkommen« von *Otto Erich Deutsch*. — (6. August 1926). — »Probleme der Film-Musik« von *Kurt London*. »Diejenige Begleitmusik, welche nicht auffällt, weder durch Pretentiosität noch durch innere Divergenz zu dem Film, wird immer die beste bleiben. Durchschnittlich wird man Anhäufungen polyphoner Sätze zugunsten homophon-akkordischer Farbtupfen vermeiden müssen; also: mehr ›Farbe als Linie‹!« — (17. August 1926). — »Musik und Maschine« von *Karl Holl*. Zu den Problemen der Musiktagungen in Donaueschingen und Freiburg.

HAMBURGER FREMDENBLATT (10. August 1926). — »Über das musikalische Genießen von tauben Menschen« von *Physiologus*. »Da gewissermaßen der menschliche Körper selbst zum Instrument wird, das auf musikalische Reize mit eigentümlicher und vielfältig reicher Resonanz antwortet, darum ist es möglich, daß einem tauben musikalischen Menschen, der wichtigsten Eingangspforte für Tonerregungen beraubt, die Tonwelt trotzdem nicht verschlossen bleibt, daß dem Tauben — wenn auch auf seine Art — die Welt wirklich singt und klingt.«

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (27. Juli 1926). — »Erziehung zur Musik« von *Karl Laux*. Skizzierung eines Lehrganges. — »Peter Cornelius und Schiller« von *Rudolf Schade*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (23. Juli 1926). — »Wege und Ziele der heutigen Orgelmusikpflege« von *Günther Ramin*. »Das große Problem der Orgelbaureform ist: einen Klangtypus zu schaffen, der durch die Verbindung der klanglichen Vorzüge der klassischen Orgel mit äußeren technischen Errungenschaften unserer Zeit (wobei ich nicht an die stereotype Walze denke) die Möglichkeit gibt, sowohl vorbachsche Musik als auch die große Kunst eines Max Reger lebendig zu erhalten.« — (5. August 1920). — »Musik und Gebärde« von *Georg Meyer*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (25. Juli 1926). — »Probleme der Orgelkunst« von *Erich Doflein*. — (12. August 1926). — »Eine Quelle des Minnesanges« von *Friedrich Panzer*. Über die Manessische Liederhandschrift.

NEUE FREIE PRESSE (23. Juli 1926). — »Westliche Musik in Japan« von *Leopold Winkler*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (4. August 1926). — »Sublimierter Jazz« von *Paul Bernhard*. — (6. August 1926). — »Sozialisierung der Musik« von *wti*. — (15. August 1926). — »Schubert und Schwind« von *Kurt Pfister*. — (19. August 1926). — »Alte Formen in der neuen Musik« von *Adolf Aber*.

NEUES WIENER JOURNAL (18. Juli 1926). — »Entseelung der Musik« von *Elsa Bienenfeld*. — (1. August 1926). — »Klangsymbole der Seele« von *Iron*.

PRAGER PRESSE (18. Juli 1926). — »Eine Musik-Notiermaschine« von *Paul Nettl*.

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (17. Juli 1926). — »Würfelarien« von *Herbert Gerigk*. Über das »mechanische Komponieren« alter Zeiten. — (18. Juli 1926). — »Zur Entwicklung der Orchester-Interpretation — Eine westdeutsche Philharmonie?« von *Jón Leifs*. — (23. Juli 1926). — »Methoden der Musikbetrachtung« von *Ludwig Unterholzner*. — (29. Juli 1926). —

»Musikfest« von *Felix Günther*. — (10. August 1926). — »Schlußwort zum Kapitel: ›Schumann-Brahms-Schändung‹« von *Ferdinand Schumann*.

VOSSISCHE ZEITUNG (24. Juli 1926). — »Die Krise des Tenors« von *Adolf Weißmann*. »Überdies aber trägt ein verändertes Kunstideal und die Wandlung der Psyche, die im wesentlichen eine des erotischen Gefühls ist, dazu bei, den Tenor zu einer Seltenheit zu machen.« — (27. Juli 1926). — »Brahms, Bruckner und die Schutzfrist« von *Gustav Kirstein*. — (4. August 1926). — »Kirgisische Volksmusik« von *Eugen Braudo*. — (14. August 1926). — »Filmmusik eine Organisationsfrage« von *Klaus Pringsheim*.

* * *

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./32—35 (August 1926, Berlin). — »Relativität in der Kunst« von *Jakow Axelrod*. Der Verfasser tritt für eine von der Zeit ungebundene Beurteilung eines musikalischen Werkes ein und empfiehlt die Aufführung der Werke ohne Namensnennung der Komponisten. — »Clara Schumann und Johannes Brahms als Opfer einer Hintertreppenphantasie« von *Adolf Diesterweg*. — »Zum 100. Geburtstag Julius Stockhausens« von *Richard Fischer*.

DER CHORLEITER VII/8 (August 1926, Hildburghausen). — »Das Männerchorwesen im Saargebiet« von *Fritz Anschütz*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXIV/431—433 (August 1926, Berlin). — »Notwendigkeit einer Eignungsprüfung« von *Kurt Kutzner*. — »Naturmusik« von *Karl Storck* †.

DIE MUSIKANTENGILDE IV/6 (August 1926, Berlin). — »Aufführungspraxis Bachscher Klavierwerke« von *Friedrich Blume*. — »Laute im Anfang« von *Walter Gerwig*.

DIE NEUE RUNDSCHAU XXXVII/8 (August 1926, Berlin). — »Erinnerungen an Felix Mottl« von *Annette Kolb*.

DIE STIMME XX/10/11 (Juli/August 1926, Berlin). — »Veranschaulichter Sprech- und Gesangston« von *Otto Brömme*. — »Die Sprechkunde an deutschen Universitäten« von *Erich Funke*. — »Die Zeilenschlüsse in den Melodien des Brandenburger Gesangbuches« von *Johannes Biehle*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/9—10 (August 1926, Dortmund). — »Der musikalische Wert der Vierteltonstufen« von *Joh. Alex. Hummrich*.

HELLWEG VI/31—34 (August 1926, Essen). — »Deutsche Musikkulturfragen« von *Hermann Kundigraber*. — »Musik für mechanische Instrumente« von *Bruno Stürmer*. Ein Aufsatz gegen die Mechanisierung.

NEUE MUSIKZEITUNG 74. Jahrg./21 und 22 (August 1926, Stuttgart). — »Die Eignungsprüfung des Musikers vom charakterologischen Standpunkt« von *Hugo Seling*. — »Die Funktionslehre im praktischen Unterricht« von *Arpád v. Tóth*. — »Berlioz in Deutschland« von *Rich. Tronnier*. — »Die Choral-Fermate« von *Wilh. de Witt*. — »Farblichtmusik, eine neue Kunst?« von *F. Printz*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/27—30 (Juli/August 1926, Köln). — »Musik und Film« von *Alfred Baresel*.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./31—34 (August 1926, Berlin). — »Webers ›Oberon‹ in Berlin, 1826« von *Otto Dorn*. — »Eine verloren gegangene Opernspielgattung« von *Rainer Simons*. Zur Wiederbelebungsfrage einer deutschen Spieloper.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/8 (August 1926, Hildburghausen). »Schein und das geistliche Konzert« von *Arthur Prüfer*. — »Nachrichten über die St. Georgen-Orgel in Eisenach« von *Hans Löffler*. Ein Beitrag zur Geschichte der Orgel um 1700.

* * *

AUSLAND

DEUTSCH-BRASILIANISCHE MUSIK- UND SÄNGERZEITUNG II/6 (Juli 1926, São Paulo). — »Carl Maria von Weber« von *Kn.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1002 (August 1926, London). — »William Thomas Best« von *H. G.* Best (1826—1897) war einer der berühmtesten englischen Orgelspieler. — »Über das Werk Skrjabins« von *Alexander Brent-Smith*. — »Die Musik in Tolstoijs Leben« von *Graf Sergius Tolstoij*. Tolstoij, der besonders Haydns Musik liebte, berührt sich bei der Erklärung des Grundwesens der Musik mit Schopenhauers Musikästhetik. — »Die Akustik der Kirchen und

Konzertsäle« von *E. G. Richardson.* — »Zur Notierung der Orchesterstimmen« von *Tom S. Wotton.*

LA REVUE MUSICALE VII/10 (1. August 1926, Paris). — »Leoš Janáček« von *Erwin Felber.* — »Die musikalische Empfindsamkeit zur Zeit Shakespeares« von *Lionel Landry.* Der Aufsatz schöpft aus dem ausgezeichneten Buch »Shakespeare und die Musik« von Edward W. Naylor, London, Dent & Co. — »Die letzten Aufführungen des ›Devin de village‹« von *J. G. Prod'homme.* — »Arnold Schönberg« von *Egon Wellesz.* Schönberg wird hier als Kompositionslehrer gewürdigt. »Technik und Einfall bilden für ihn etwas ganz Unteilbares.« — »Das Verhältnis der Musik zu den andern Künsten« von *Edg. Carducci-Agustini.*

LE MENESTREL 88. Jahrg./26—32 (Juni-August 1926, Paris). — »Über die Musik der Afro-Amerikaner« von *André Schaeffner.* Ein umfassender Aufsatz, der das Gebiet der Negermusik behandelt und besonders Interessantes über Instrumente, Jazz und Ragtime, enthält.

THE MUSICAL QUARTERLY XII/3 (Juli 1926, Neuyork). — »Kunstideale. Über den Begriff des spontanen Schaffens« von *Daniel Gregory Mason.* »Es lebt in der Tat ein religiöses, oft mystisches Element in der charakteristischen Eigenschaft des spontanen Schaffens, das aufs äußerste der Geistesrichtung eines Volkes widerstrebt, welches, wie das unsrige, uns einschätzt nach dem ›praktischen‹ Wert.« — »Flaubert als Musiker« von *André Coeuroy.* — »Über den Ursprung der Musik« von *Rosario Scalero.* Ausgehend von Schopenhauer zählt der Verfasser die Musik zu den »universalia ante rem«. Den Ursprung der Musik verlegt er in die Zeit der onomatopoeischen Periode. »Indem wir das Metaphysische verlassen und in das Gebiet der praktischen Wahrnehmung eintreten, erkennen wir das Prinzip, nach dem die Entwicklung der Musik durch zahllose Jahrtausende hindurch im Zusammenklang mit den Naturgesetzen verlief.« — »Afrikanische Gesänge auf Jamaika« von *Helen H. Roberts.* 10 Gesänge vermutlich afrikanischen Ursprungs (Koromanti-Lieder), die von der Verfasserin phonographisch aufgenommen wurden, werden mitgeteilt. — »Wagner, Berlioz und Scribe« von *J. G. Prod'homme.* — »Mohammed und die Musik« von *Frederick H. Mertens.* — »Zwei Jahrhunderte der französischen Musikerfamilie der Couperins« von *Julien Tiersot.* — »Vier Komponisten des heutigen Italiens« von *Guido M. Gatti.* Über Mario Castelnuovo Tedesco, Vincenzo Davico, Riccardo Pick-Mangliagalli und Vincenzo Tommasini.

IL PIANOFORTE VII/7 (Juli 1926, Turin). — »Die Linie und der Akkord« von *Attilio Cimbro.* — »Ein bisher unveröffentlichter Komponist: Ettore Desderi« von *Alfredo Bonaccorsi.* — »Mazzini und die Musik« von *Marziano Bernardi.* *Eberhard Preußner*

ZEITGENÖSSISCHE MUSIK III/15/16 (Moskau). — Ein eingehender Aufsatz von *Igor Gljeboff* orientiert hauptsächlich über die zweite Sinfonie von W. Schtscherbatscheff und nennt sie eine eigenartige, tiefdurchdachte Schöpfung. — »Sinfonie und Quartett von *D. M. Melkich*« von *Viktor Beljajeff.* Melkich ist vor allem Lyriker; seine Themen sind groß angelegt, farbenprächtig und in der Instrumentierung interessant und formvollendet. Seine Werke sind erst 1925 entstanden und größtenteils noch ungedruckt. — »L. K. Knipper« von *Viktor Beljajeff.* Mit seiner grotesken Tanzsuite »Die Märchen des gipsernen Buddha« (1923/24) hat der junge Knipper unzweifelhaftes Interesse hervorgerufen. Die »Märchen« sind vielversprechend und weisen auf ein neues, künstlerisch wertvolles Talent hin. Seine folgende, bedeutend reifere Komposition, ein einaktiges Ballett »Satanella« zeigt ihn auch noch nicht auf der Höhe seines Könnens. Zwei »Revolutionsepisoden« (1925) führen Knipper den eingeschlagenen Weg aufwärts und können als seine bisher besten Schöpfungen angesprochen werden. — *M. Starokadomskij* bietet eine Themenanalyse der Sinfonie von W. J. Schebalin. *M. K.*

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

FRITZ JÖDE: *Die Kunst Bachs. Dargestellt an seinen Inventionen.* Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.

Der Schritt von der alten mechanischen Formenlehre zu einer Lehre der lebendigen Organik ist in diesem Buch getan. Auf der Grundlage von Kurths Werk — vielleicht hätte der Verfasser dieses Fundament klarer erwähnen sollen — kommt Jöde zu einer Erklärung des inneren Lebens von fünf Bachschen Inventionen, die ebenso geistvoll die eigentliche Keimzelle, den Bewegungsvorgang, wie die große, das Ganze umspannende Linie im Werk herausstellt. Nicht Gesetze werden aufgebaut, sondern bei jedem Werk wird, ungebunden durch Analysenmethoden, das Wunder des Entstehens in seiner *Bewegung* gehört. Man könnte das Buch mit Recht eine ideale Gehörsbildung und Kompositionslehre nennen. Im Mittelpunkt von Jödes Lehre steht die Betonung der *Einheit* von melodischen, rhythmischen und harmonischen Geschehnissen. Auf Grund dieser Einsicht gelingen ihm Entwicklungen des Urbewegungsvorganges und Synthesen des Formwerdens, die oft zu ganz überraschenden Resultaten führen. Wie er z. B. die starre Harmonik in Bewegung umsetzt, gehört zu dem Besten, was man über die Lehre der Harmonie lesen kann, *der* Harmonie nämlich, deren andere gleichzeitige Seiten Melodie und Rhythmus sind.

Widerspruch rufen Stellen hervor, an denen der Verfasser die Bahn der lebendigen, fließenden Lehre verläßt und sich selbst in den Grenzen eines Schemas fängt, das mit wahrer Organik kaum vereinbar scheint. Als Beispiel sei Jödes Erklärung der Invention Nr. XI g-moll angeführt. Der thematische erste Bewegungsvorgang wird von ihm willkürlich mit dem b des dritten Taktes abgeschlossen, mit der losen Begründung, daß mit dem nächsten Sechzehntel das Thema in der linken Hand einsetzt. Nur hierdurch kommt Jöde dann (auf S. 89/90) zu der Zahlenreihe 12, 8, 6, 4, 2, die so erreicht das Wesen der Anfangstakte eher mechanisch als organisch begreift. Denn die letzten der Zahl 2 wegen abgegrenzten zwei Sechzehntel sind organisch sicher bis zum g weiterzuführen, so daß auch hier wieder 4 Sechzehntel zusammengehören (c b a g), die also eine Wiederholung der Gruppe d c b a bilden. (Daß Jöde selbst die willkürliche Schlußsetzung des Themas empfindet, sagt er auf S. 100.) In einer Lehre der Organik wird man niemals Melodiegruppen einer Zahlenreihe zuliebe abbrechen dürfen. Eine andere Stelle, die zur Heraushebung der Zahl 5 (das Ergebnis siehe S. 143) in ein Thema eine Zerrissenheit hineindenkt, die an und für sich nicht hörbar ist, findet man bei der Besprechung der c-moll-Invention Nr. II (S. 136). Eine Verteidigung dieser Vorliebe für Zahlenverhältnisse glaubt der Verfasser gerade bei dieser Hervorkehrung der 5-Zahl schuldig zu sein. Er kommt dabei zu der gewagten Feststellung (S. 143), daß Bach sich dieser Zahlenverhältnisse wohl *bewußt* gewesen sei, allerdings, betont Jöde, in einem anderen, höheren Sinne, als wir ihn verstehen. Denn »das, was wir heute Bewußtsein nennen«, so heißt es wörtlich, »hat im Grunde mit einem wirklichen Bewußtsein kaum etwas zu tun«. Solche Übertreibungen lenken leider oft den Blick von dem im Grunde richtigen Kern der Jödeschen Ausführungen ab. Zu dem besonderen Fall der bewußten Zahlenmusik sei an Leibniz erinnert, der die Musik gerade nennt: »exercitium arithmeticae *occultum nescientis* numerare animi«.

Befremdend in einer Lehre der Organik wirkt die Abstempelung einzelner Takte zu sogenannten einfachen »Übergangstakten«. (S. 23, S. 115.) Auch rein stilistisch wäre einiges zu ändern, so z. B. auf S. 97: »*Kommen wir nun bei* und fügen die Innenbewegung dieses Kontrasubjekts in das Thema selbst hinein« . . . Unhaltbar ist der Schlußgedanke. Jöde erhofft ein Volk, »das in seiner Musik wieder den Weg zur Ablösung von Zeit und Raum, zu ihrer Unvergänglichkeit, zu ihrem ewigen Leben finde«. Noch schärfer sagt er auf Seite 30: »Musik hat letzten Endes mit Zeit und Raum nichts zu tun. «Diese Behauptung ist um so verwunderlicher, da gerade Jöde eine *Raumlehre* der Musik gibt.

Die gemachten Ausstellungen lassen sich leicht beseitigen, und es sei betont, daß es sich hierbei nur um einzelne Fehler handelt, die den Wert des Ganzen kaum schmälern können. Jeder Leser, der nicht mit Vorurteilen an das Buch herangeht, wird vielmehr unschwer erkennen, daß Jödes Organik eines von den wenigen Büchern ist, die geschrieben werden *mußten*. *Eberhard Preußner*

ALFRED OREL: *Anton Bruckner. Das Werk — Der Künstler — Die Zeit.* Verlag: A. Hartleben, Wien 1925.

Diese Monographie tritt aus dem Rahmen der landläufigen Werke über Bruckner, ja, der Musikbiographien überhaupt wesentlich heraus. Das Leben Bruckners füllt einen sehr knappen Raum, und auch auf diesem ist weniger der Lebensgang des Meisters nachgezeichnet, als daß zu den äußeren Daten die für die Psychologie des Schaffens notwendigen Innenerlebnisse des Musikers sich gesellen. Künstler und Werk, Leben und Kunst werden in ihrer Verkettung aufgezeigt, und Probleme, die sonst wohl feuilletonistisch gestreift wurden, unterzieht Orel einer gründlichen Arbeit des Nachdenkens. Worte wie Erotik, Religiosität, Gläubigkeit, aber auch Begriffe wie die der schöpferischen Persönlichkeit und der Konzeptionsurkraft des Meisters erhalten eine aus der Biographie unter Kenntnis des Werks destillierte Fundierung. Bruckner der Organist, der Lehrer, der Improvisationskünstler, Bruckner im Freundes- und Schülerkreise, in seiner Lebensartung, in seinem Verhältnis zur Kritik und zu Meistern der Tonkunst tritt uns näher. Das alles aber ist wie ein Intermezzo eingeschaltet in dieses Werk. Einen Nachklang bildet der gedankenreiche Abschnitt über die Zeit, aus der heraus Bruckner wurde, was er war, über das Milieu, über Österreich und seine Musik, über die geschichtliche Linie, die von Beethoven zu Bruckner, von Schubert zu Bruckner, von Bruckner aber nicht mehr zu Gustav Mahler zog. Gegensätzlichkeiten und Ähnlichkeiten zwischen ihm und Wagner oder Brahms werden klar und mit Einsatz einer persönlichen Stellungnahme formuliert. Bruckner, der Erbe, wird mit der gleichen Kenntnis geschichtlicher Offenbarungen gezeichnet, wie Bruckner, der Wegweiser auf eine neue Zeit. Der Kernpunkt des Werkes aber ist über diese Psychographik hinaus eine intime Kenntnis und liebevolle Versenkung in jene noch immer strittigen oder unbekannten Probleme, die sonst überall mit leeren Redewendungen oder überkomplizierten Forschungsresultaten bedacht werden. Ich meine das Formproblem in der Brucknerschen Sinfonie und Messe, das harmonische Problem, die Thematik, Rhythmik, Koloristik. Hier zeigt Orel, daß er nicht nur ein Musikhistoriker ist, sondern auch ein Theoretiker der Musik, der tatsächlich das scheinbar Unentwirrbare auf einen einfachen und im wesentlichen absolut klaren Nenner zu bringen weiß. Der Gegensatz zwischen klassischer und romantischer Musik wird klar, eine Vereinigung der klassischen und romantischen Prinzipien in bezug auf die Akkordbewegung scheint in der Brucknerschen Musik so prinzipiell, wie die Logik in der Entwicklung und Umdeutung von Akkorden klargelegt wird. Über die Themenbildung wie über die rhythmische Gestaltung von Themen, über zusammengesetzte Rhythmik, Harmonik und Metrum weiß Orel als höchst belesener und bewanderter Forscher Eigenes zu sagen. Er prägt im Gegensatz zum metrischen Rahmen der klassischen Kompositionstechnik bei Bruckner das Wort von der Evolutions-Thematik, die, metrisch ungebunden, der musikalischen Logik in innerer Freiheit folgt. Auch die große Schwierigkeit, das Formale bei Bruckner auf eine einheitliche Linie zu bringen, versucht Orel klug und ohne Umschweife zu beantworten. Es zeigt sich an seinem Buch so recht, daß man, musikantische Bildung und Beherrschung der Theorie vorausgesetzt, nur eines besitzen muß, um auch als Nachempfinder einem großen Schöpfer gerecht zu werden: Geduld beim Lesen und sachliches Erfassen dessen, was in der Partitur steht. So wird hier Gerechtigkeit im Urteil zu Liebe, Verehrung des Meisters zu klarer Bewertung dessen, was er uns hinterlassen hat. Orels Buch über Bruckner ist eine Quelle der Belehrung auch für die, die Bruckner kennen. Es kann neben dem Werk von Max Auer als das Bindeglied gerühmt werden, das von den vielen biographischen Darstellungen Bruckners schließlich zum Triumph der Bruckner-Exegese führt, zu dem jüngst erschienenen Werk von Ernst Kurth. *Kurt Singer*

HANS SCHNOOR: *Musik der germanischen Völker im 19. und 20. Jahrhundert.* Jedermanns Bücherei. Verlag: Ferdinand Hirt, Breslau 1926.

Hans Schnoor hat sich eine doppelte Beschränkung auferlegt: einmal behandelt er nur die Musik der *germanischen* Völker, zum anderen nur die des *19. Jahrhunderts* bis zur Gegenwart. So erklärt es sich, daß er das »*Klassische*« in Beethoven resümiert, das, was nach Beethoven kommt, unter dem Begriff der klassisch-romantischen Stilkrise zusammenfaßt. Der Schnittpunkt liegt aber wohl früher, bei Mozart und Haydn, die als Musiker des *Rokoko* die »letzten Ausläufer im Höhenzug der Renaissance« darstellen. Beethoven ist »Gotiker«, er biegt die Renaissance zurück zum Mittelalter, er wendet sich nicht nach dem Süden wie die Klassik, sondern nach dem Norden wie die nachfolgende Romantik. Schnoor weiß das selbst, wenn er in Beethoven die Stilkrise sich

vorbereiten sieht, wenn er sagt, daß Beethoven an die Stelle der klassischen Formtypen subjektive Formen setzt. — Dieser Einwand betrifft nicht die Bedeutung der gesamten Darstellung der klassisch-romantischen Stilkrise — im Gegenteil, sie gehört zum Aufhellendsten, was über dieses wichtige Kapitel der neuen Musikgeschichte gesagt wurde. Durch die Beschränkung des Stoffes auf die *germanische* Musik wird ein Weiteres klar: daß die klassisch-romantische Stilkrise eine wesentlich germanische Angelegenheit ist. Durch den Hereinbruch des Germanismus über den Romanismus wurde die Krise erst manifest. — Ich empfehle dieses Büchlein allen, denen es um Klärung der *Krisis* in der Musik ernsthaft zu tun ist. *Heinrich Berl*

WILHELM KIENZL: *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes.* Verlag: J. Engelhorns Nachf., Stuttgart 1926.

Diese trefflich geschriebenen Lebenserinnerungen des bekannten Komponisten, Musikschriftstellers und Bearbeiters, der am 17. Januar 1857 in Waizenkirchen (Oberösterreich) zur Welt kam, im nächsten Jahr also die 70 erreicht, sind auf der Grundlage eines seit 54 Jahren geführten Tagebuchs geschrieben. Sie zeigen außer dem Lebensgang des Verfassers, der ihn mit vielen bedeutenden, weltbekannten Männern in Verbindung brachte, Werden und Schicksal seines Schaffens, darunter vor allem neun Opern (es seien genannt »Der Evangelimann«, »Don Quixote«, »Der Kuhreigen«, »Das Testament« und »Hassan, der Schwärmer«). Ein liebenswürdiges, aufrichtiges und auch humorbegabtes Gemüt spricht aus ihnen. Alles ist lebendig erzählt, und was gibt es Schöneres, als in ein so tief und reich bewegtes Künstlerleben hineinzuschauen! — Von den Gestalten, die den stattlichen Band beleben, nenne ich: Mortier de Fontaine, den Lehrer Kienzls, Peter Rosegger, mit dem ihn langjährige Freundschaft verband, Jensen, Kirchner, Goldmark, Friedrich v. Hausegger, den Verfasser von »Musik als Ausdruck«, ferner vor allem Wagner, Liszt, Bruckner, Mahler, Strauß, Ibsen, Hauptmann, Wolf, Smetana, Humperdinck (auch mit ihm eng befreundet), Reger, Schuch und Kaiser Wilhelm II. Liszt erscheint auch hier wieder als der gütige Förderer, Wagner als der überreiche, temperamentvoll-bewegte Künstlermensch. In dem »Krach« mit ihm, der interessant genug zu lesen ist, stehe ich bei allem Verständnis für Wagners Verhalten doch auf Kienzls Seite. Es ging um Schumann, der den Anstoß gab. Und was wären wir ohne ihn, den ebenso deutschen, ebenso anregenden Musikpoeten! Das Richtigste dazu hat Friedrich v. Hausegger gesagt (S. 63, 64). Ich möchte an dieser Stelle noch ein Wort Kienzls anführen, das mir aus der Seele geschrieben ist: »Es gibt keine eigentlich dramatische Musik, behaupte ich. Die Musik ist eine rein lyrische Kunst.« (S. 275.) Lesenswert, wenn auch mitunter etwas äußerlich, sind auch die künstlerischen Eindrücke im Ausland (Schweiz, Italien, England, Frankreich, Belgien). Das Fachliche (Instrumentaltechnische, Gesangliche, Probenpflege, musikhistorische Richtigstellungen usw.) ist natürlich für den Musiker oft von ganz hervorragendem Interesse. Abgesehen von einigen etwas zu gesprächigen Momenten, hat das Buch den liebenswerten Ertrag, den innerliches Leben und ehrliches Schaffen stets gewährt.

Theo Schäfer

ARNALDO FRACCAROLI: *Giacomo Puccini.* Sein Leben und sein Werk. Deutsch von *H. R. Fleischmann.* Verlag: Stein-Verlag, Leipzig-Wien-Neuyork 1926.

Es ist die Lebenssinfonie des großen Opernmelancholikers, geschaut durch ein Temperament, gestaltet aus unmittelbarem Erleben, persönlichem Verkehr, Briefen, Augenblicken des Ringens, Stimmungen der Erstaufführungen, ersten Besprechungen, die den Gehalt der Werke andeuten, Anekdoten und kleinen feinen Zügen aus dem Alltag. Kein Hymnus und keine kritisch-ästhetische Studie, sondern ein geistreiches, herzliches, lebensvolles Tatsachenbuch als Nachruf aus der Hand des Freundes mit einer Fülle von wertvollem Material zur Geschichte des Menschen, seiner Umwelt, Mitarbeiter und Konkurrenten und zur Entstehung seiner Werke, ihrer Schicksale, seines Verhältnisses zu den Textdichtern und seiner Pläne, in seinen wechselnden Bildern fast so spannend wie ein Opernlibretto des liebenswürdigen italienischen maestro selbst mit seiner bittersüßen Lyrik und seiner illustrativen Theatralik: wie aus dem kleinen Faulenzer im Elternhaus in Lucca ein armer Musikstudent und ein weltlicher Orgelspieler der Benediktiner-Nonnen, ein schlecht bezahlter Organist von San Pietro Somaldi und Bohemien der »Aïda«-Schenke, ein Theaterenthusiast und unermüdlicher Galleriebesucher in Mailand wurde und hernach ein glücklicher Tragödienkomponist, der leidenschaftliche Seefahrer, Angler und Jäger von Torre del Lago

mit seiner Motorbootsflottille, der gefeierte Ehrengast des amerikanischen Dollarkönigs Vanderbilt und der Einsiedler von Viareggio, dessen Lebenskraft in einem Brüsseler Krankenhaus an einem Kehlkopfleiden plötzlich versiegte, das ist novellistisch reizvoll ausgesponnen und mit stiller Begeisterung wehmütigrührend verklärt. *Gustav Struck*

MUSIKALIEN

PAUL GRAENER: *Konzert für Klavier und Orchester op. 72.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der erste Eindruck ist bei diesem Werke, wie so oft bei Graener: Gesunde Musik, formale Gewandtheit, echtes Musikantentum. Freilich, was dringt von dieser Musik tiefer, was bleibt im Ohr, was im Herzen haften? In Anlehnung an Goethe könnte man vielleicht sagen, Graeners Werke seien zwar Beweise großen Könnens, aber wohl kaum Bruchstücke einer großen Konfession. Wie dem auch sei, am erfreulichsten wirkt bei diesem Klavierkonzert, daß der Komponist sein Werk für Künstler, nicht für Virtuosen geschrieben hat. Man kann hier keine Mätzchen machen, kann dem süßen Pöbel keinesfalls auf dem Klavier etwas vortanzen. Nicht je brillanter, sondern je »musikalischer« man spielt, desto stärker wird das Konzert wirken. Technische Schwierigkeiten sind zwar vorhanden, aber fast gar nicht spürbar, weil weder der Hand noch dem Flügel etwas zugemutet wird, das ein anderes Werkzeug oder Instrument vielleicht leichter und besser ausführen könnte. Rein pianistisch, rein klaviermäßig ist dieses Werk ein Meisterstück. Seinen künstlerischen Wert vermag ich leider nicht ebenso hoch einzuschätzen. Neu ist der Versuch, mit drei Mollsätzen vorwiegend heitere Wirkungen zu erzielen. Graener benutzt dabei die verschiedenen Molleitern in höchst raffinierter Weise; vermeidet Leittöne da, wo man sie erwartet, und setzt sie, wo sie fremdartig wirken; kehrt aber nach allen kleinen (höchst amüsanten) Ausschweifungen und Seitensprüngen immer wieder auf den Pfad der Tugend zurück. Unzweifelhaft: Ein großer Könner und ein liebenswerter Mensch spricht auch aus diesem neuen Werke zu uns. Im Innersten beinahe konservativ, nimmt Graener von allem Neuen nur das auf, was ihm liegt, seinem Ohre klingt und seinem Können entspricht. Das ist weise, macht freilich der Jugend die Köpfe nicht warm. Muß man nicht immer das Unmögliche wollen, auch als gereifter Mann, wenn man das Mögliche erreichen will? Und außerdem: Der Künstler ist ja ein Antipode des Denkers. Abgeklärte Weisheit schadet ihm mehr, als sie ihm nützt. Richard Wagner war sechsundvierzig Jahre alt, als er den Tristan vollendete. Aber er hat dieses Werk mit dem hemmungslosen, zügellosen Enthusiasmus eines Zwanzigjährigen geschrieben. Sogar der Kritiker muß jung bleiben, wenn sein Urteil produktiv, wenn es fördernd sein soll. Und eine Zensurierung ist nicht nur unjugendlich, sie ist immer auch eine Anmaßung. Trotzdem sei sie im vorliegenden Falle ausnahmsweise gestattet. Weil bei allem, was hier im schulmeisterlichen Sinne zensurfähig ist oder sein könnte, nur das Prädikat »I a« in Frage kommt.

Richard H. Stein

ARTUR HONEGGER: *Pastorale d'été.* Poème symphonique. Verlag: Maurice Senart, Paris.

Im Februarheft der »Musik« war nach der Frankfurter Aufführung unter *Krauß* von dem Stück die Rede. Die Kenntnis der Partitur bestätigt das dort Gesagte. Der harmonische und instrumentale Grund — das Orchester stellt den Streichern nur vier Soloholzbläser und ein Horn gegenüber — ähnelt Debussy. Aber selbständiger lösen sich die Themen vom Klang ab, dessen Form-Macht zu verblassen beginnt; freier bauen sich die vertikalen Bildungen auf, mögen sie auch noch an Debussys Obertontheorie orientiert sein. Bei aller zarten Vorsicht weicht die Sublimiertheit argloserem Musizieren: das doch ohne solche Tradition nicht anheben könnte. Daher rührt die objektive Melancholie der Pastorale — nicht aus der Stimmung. Gern möchte man dem Werk wieder begegnen.

Theodor Wiesengrund-Adorno

ARTUR HONEGGER: *Horace victorieux.* Symphonie mimée pour orchestre. Verlag: Maurice Senart, Paris.

Den »Horace victorieux« hörte ich, als Konzertstück, vor ein paar Jahren an einem Schweizer Abend unter Scherchen. Es tat damals die Draufgängerei des Stückes wohl, zwischen Brun und Klose; zugleich aber schien es grobschlächtig gemacht und substanzlos; im Orchesterkolorit, trotz des antikischen Sujets, der Lokomotive ähnlich. Vielleicht war man ungerecht dagegen. Die Bezeichnung symphonie mimée läßt darauf schließen, daß es sich um eine *Gebrauchsmusik* handelt; eine sinnfällige Pantomimenbegleitung. Dazu mag

es recht geeignet sein: klar disponiert, deutlich kontrastierender Charaktere voll und wirksam gesteigert. Isolieren läßt es sich nicht und repräsentiert nicht den Komponisten Honegger. Daß er freilich Gebrauchsmusiken schreibt, mag gleichwohl kein Zufall sein.

Theodor Wiesengrund-Adorno

THEODOR BLUMER: *Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello op. 51; Tanzsuite für 5 Blasinstrumente op. 53.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der erste Versuch des die Kammermusik seit Jahren erfolgreich pflegenden Tonsetzers auf dem Gebiet des Streichquartetts ist meiner Meinung nach ganz vortrefflich ausgefallen. Wir haben es hier mit einem Werk zu tun, das bedeutend genannt werden darf und aufs wärmste empfohlen werden muß. Packende Gedanken werden darin in trefflicher Verarbeitung in einer der Natur der Streichinstrumente durchaus entsprechenden, gut klingenden Weise geboten. Ein großer Vorzug des den Anschauungen der Klassiker, namentlich Beethovens, geistig verwandten Werks ist das Fehlen jeder Weitschweifigkeit. Es ist ohne Unterbrechung vorzutragen, wenn auch die Teilung in vier Sätze deutlich erkennbar ist. Gewissermaßen als Verbindungsglied erscheint nach dem scherzoartigen Teil eine Anlehnung an den Anfang des ersten Satzes, aus dem größere Bestandteile auch in dem Schlußsatz Aufnahme gefunden haben. Trotz vielfachen Taktwechsels empfängt man kaum den Eindruck, daß dieser gesucht, gewissermaßen mit den Haaren herbeigezogen ist. Die leidenschaftliche Erregung des ersten Satzes wird durch das schöne Gesangsthema sehr gemildert. In prächtiger, rhythmisch wirkungsvoller Weise wird der Übergang zu dem im Hauptteil von wahrhafter Frömmigkeit erfüllten langsamen Satz gewonnen, dessen Mittelteil mitunter wieder in leidenschaftliche Erregtheit verfällt. Fast übermütig, jedenfalls froh und frisch gibt sich das Scherzo, das besonders knapp gehalten ist. Starkes rhythmisches Leben herrscht in dem Schlußteil, in dem es zu großen kraftvollen Steigerungen kommt. — In Werken mit Klavier hat Blumer sehr geschickt auch die Blasinstrumente herangezogen. Die Tanzsuite für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott zeigt wieder seine innige Vertrautheit mit dem Charakter und der Leistungsfähigkeit dieser Instrumente. Diese Suite will offenbar nur der vornehmen Unterhaltung dienen. Sie besteht aus sechs knappen Sätzen, die teils der alten, teils der modernen Tanzform angehören. Ob diese Stilmischung erwünscht ist, lasse ich dahingestellt. Nr. 1 ist ein reizender Rigaudon, Nr. 2 eine Sarabande, die ziemlich hohe virtuose Aufgaben stellt, ebenso wie das an dritter Stelle stehende hübsche Menuett. Die vierte Nummer ist ein aus Lassan und Friska bestehender, in ungarischer Manier gehaltener Tanz. Als Nr. 5 wird eine Valse Boston, als Schlußnummer sogar ein Onestep geboten, doch in so geschmackvoller und sicherlich auch wohllautender Form, daß niemand dem Komponisten gram sein kann. *Wilhelm Altmann*

GÜNTHER RAPHAEL: *Quintett (Serenade) für Klarinette, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell op. 4; Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell op. 5.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Dieser junge Tonsetzer, ein Sohn des früh verstorbenen Berliner Organisten Georg R. und Enkel Albert Beckers, erfreut sich der Förderung des Busch-Quartetts; er hat unstreitig etwas zu sagen, beherrscht die klassischen Formen sehr geschickt, ist eigenartig in der Rhythmik und hält noch treu zur Tonalität. Von den beiden mir vorliegenden Werken möchte ich dem Quintett den Vorzug geben, weil mir darin die Erfindung stärker und vor allem ungesuchter zu sein scheint. Seine ganze Art ist durch den Untertitel Serenade charakterisiert; durchaus klar und durchsichtig gibt es sich. Besonders gilt dies vom ersten recht anmutigen Satz. Gleich mit dem ersten der Klarinette anvertrauten Thema werden die Herzen gewonnen. Auch fehlt es in dem lebhaften Zwischenteil nicht an Humor. Wohlig gibt sich das Gesangsthema. Das etwas antikisierende Menuett ist namentlich in dem auch zur Koda benutzten Moll-Zwischensatz auch harmonisch nicht ohne Eigenart und durch das abwechslungsreiche Figurenspiel recht reizvoll. In der warm empfundenen Romanze kommt durch den vielen Taktwechsel etwas reichliche Unruhe zutage. Lustig geht es im Schlußsatz zu; direkt humoristisch wirkt die Fuge. Auf das Gesangsthema des ersten Satzes wird noch einmal zurückgegriffen. In dem technisch und rhythmisch weit schwierigeren Quartett fällt die Energie des ersten Themas des ersten Satzes auf, bei dem der Sechsachteltakt mit Dreiviertel kombiniert ist. Feine Übergänge und ein warm empfundenes Gesangsthema sind festzustellen. Den zweiten Satz bilden kunstvolle Veränderungen über ein

inniges Thema, die in einer groß angelegten Fuge gipfeln; an deren Schluß ist ein machtvolles Choralthema gestellt. Sie bildet einen schwungvollen Abschluß für das also nur aus zwei Sätzen bestehende, mitunter etwas ausgeklügelte Werk. *Wilhelm Altmann*

PAUL DUPIN: *Poèmes pour Quatuor à cordes. 1. Suite.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

So gut wie man sinfonische Tondichtungen für Orchester schreibt, kann man sie auch in einem Streichquartett niederlegen. Dies scheint Herr Dupin gedacht zu haben, als er »La mort de l'oncle Gottfried« und »Bienvenue au petit« niederschrieb. Aber er überlegte dabei wohl zu viel, ließ sein Herz zu wenig mitsprechen. Selbst die Totenklage auf den guten Onkel erscheint mir zu wenig inspiriert; doch Dupin müßte kein Franzose sein, wenn er nicht gelegentlich durch einzelne Wendungen uns aufhorchen ließe; namentlich in der zweiten Dichtung begegnen auch in rein klanglicher Hinsicht solche Stellen. Trotzdem glaube ich nicht, daß sich in Deutschland viele für diese Kompositionen erwärmen werden. *Wilhelm Altmann*

OSSIP SCHNIRLIN: *Der neue Weg zur Beherrschung der gesamten Violinliteratur.* Bd. III. Kammermusik mit Klavier, Violine I. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Dieses groß angelegte Werk, von dem die namentlich für Dilettanten sehr notwendigen Bände mit schwierigen Stellen der zweiten Geige und Bratschenstimme aus Kammermusikwerken hoffentlich nicht mehr zu lange auf sich warten lassen, ist nun bis zum dritten wieder der ersten Geige gewidmeten Bande vorgeschritten. Nach dem Titelblatte soll er die schwierigen Stellen aus der Kammermusik mit Klavier enthalten. Schlägt man ihn aber auf, so wird man sehr verwundert sein, zwar diese in reicher Auswahl vorzufinden, jedoch noch einen gar zu kurzen Anhang (S. 167—204), der Geigensoli aus Oratorien, Sinfonien, sinfonischen Dichtungen und Opern bringt. Was haben derartige Soli mit der Kammermusik zu tun? Zu den Opern ist sogar Schönbergs Pierrot lunaire gerechnet. Dieser Anhang kann nicht befriedigen. Er ist zu kurz. Richard Strauß ist mit einem Stück aus dem »Heldenleben« und aus der Polonaise des »Bürgers als Edelmann« vertreten. Von einer systematischen Ausnutzung des überreichen Materials kann in diesem Anhang nicht die Rede sein; manches erscheint auch mehr durch Zufall oder dadurch, daß der betreffende Verleger die Erlaubnis zum Abdruck gegeben hat, hineingekommen zu sein. Wenn auch in dem Hauptteil wohl manches Wichtige weggeblieben ist, weil auch dafür die Erlaubnis des Verlegers nicht zu erlangen war, so kann man mit ihm in der Hauptsache mehr als zufrieden sein. Aber wie ist es möglich, daß unter den Sonaten für Violine und Klavier die Raffs nicht berücksichtigt worden sind? Diese enthalten doch schwierige und für das Üben höchst nützliche Stellen. Andererseits fragt man sich, wie kommt die Sonate von Schmidt (der Vorname Leopold ist wohl absichtlich verschwiegen) in diese Zusammenstellung, in der die entschieden weit notwendigeren z. B. Sindings, Gades, Scheinpflugs, Bartoks, L. Weiners fehlen? Die alten Solosonaten des 17. und 18. Jahrhunderts sind übrigens im I. Bande berücksichtigt. Recht gelungen ist die Zusammenstellung aus Klaviertrios, wo sogar Ravel erscheint; aber das merkwürdigerweise ganz in Vergessenheit geratene, bedeutende Trio Bronsarts hätte sehr wohl Berücksichtigung verdient. Auch die Auszüge aus Klavierquartetten, bei denen ich auch das Scheinpflugsche herangezogen hätte, und die der Klavierquintette, wo auch Pfitzner vertreten ist, sind durchaus ausreichend; in der Hauptsache beruhen sie auf anerkannt wertvollen Werken. Die Fingersätze und Bogenbezeichnungen des Herausgebers erleichtern manche Stelle ganz außerordentlich; sie erhöhen jedenfalls die Nützlichkeit der Zusammenstellung in hohem Maße. Besonders hervorgehoben sei noch, daß Schnirlin in rhythmischer Hinsicht von den Komponisten unübersichtlich niedergeschriebene Stellen auch mit einer bequemer spielbaren Lesart versehen hat. Für herrlichen klaren Druck oder vielmehr Stich und ausgezeichnetes Papier hat die Verlagshandlung gesorgt, die durch die Herausgabe dieses Neuen Wegs den Geigern keinen geringeren Dienst als der sehr verdiente Herausgeber erwiesen hat.

Wilhelm Altmann

ERNST TOCH: *Drei Klavierstücke op. 32; Quartett op. 34.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Es ist, als hätte über den Kopf des Autors weg die musikalische Geschichte experimentiert, ihre Macht zu erweisen; in so purer Ausschließlichkeit, wie sie es freilich nur über den Kopf des Autors weg vermag. Ein neudeutscher Komponist, Neudeutscher durchaus in der scheinhaften Äußerlichkeit und extensiven

Fülle seiner Art, Neudeutscher auch in der leichten Rezeption des Traditionalen und gewiß nicht danach angetan, mit der Gewalt der Äußerlichkeit, die sich ablöst, das schlecht Inwendige neudeutscher Musik zu brüskieren, — ein neudeutscher Komponist typischen Schnittes ragt an Begabung über die Schule hinaus. Er hat technisch eine lockerere Hand, als sie sonst ins Wagner-Orchester greift; sie greift geläufig auch nach anderem, und beweglicher Geschmack hilft ihm jeweils zur Umstellung. So könnte auf gute Weise, wenn auch zu spät schon, die neudeutsche Schule mit neueren oder fremdländischen Mitteln gespeist, ein wenig regeneriert werden. Allein es ist schon zu spät daran, bei freundlicher Hilfe bleibt es nicht mehr. Die Mittel sind Mittel nicht bloß; wo sie eingesetzt sind, treiben sie Erkenntnis hervor. Sie desavouieren das Bestehende, das vor ihnen nicht bestehen will. Sie zwingen Toch zur Einsicht in die Situation; das Überkommene, sein sicherer Besitz, gilt nicht mehr vor ihren Ausstrahlungen. Der Scharfhörige muß ihnen folgen. Angesichts des Verfalls der neudeutschen Totalität gibt er die Konvention dran, die er beherrscht. Er muß sich den Beginn zumuten. Sein musikalisches Wesen trägt ihn nicht. Prädisponiert, im Rahmen einer wie immer problematischen Tradition vermittelnd sich selbst auch mitzuteilen, ermangelt dies Selbst der Kraft, frei von sich aus Musik ins Ungewisse zu bauen. Vor dem Zwang aber der neuen Mittel weiß es in seinen Grenzen sich nicht zu behaupten. Den Schein der alten Musik opfert Toch um der Wirklichkeit der neuen willen. Die neue jedoch gerät ihm selber nur scheinhaft: sie gleicht der alten noch. Ihre Akkorde umgeben die hohle Mitte schmückend wie nur die Terzmodulationen und Quartsextakkorde von ehedem. Substanz und Gewähltheit von Tochs früheren Arbeiten sind in trügender Freiheit untergegangen. In den *Klavierstücken* waltet nicht einmal technische Kontrolle, Debussy und Schönberg, Strawinskij und Hindemith verwirrten sich trüb darin; manches klingt hübsch, nur eben zu hübsch; eilfertig ist eine bloß konstruktiv zu balanzierende Harmonik zum sinnlichen Reizmittel degradiert. Das *Quartett* hält besseres Niveau; technisch Außerordentliches sogar nach Plastik und organischer Disposition. Thematisch allerdings hat es keinen echteren Kern als die Klavierstücke, und der glatte Organismus ist der neudeutsche. Die Modernität ist umstandslos Hindemith abgelernt, ohne daß irgend dessen originaler Antrieb spürbar würde. Der zweite Satz hat es bereits zum Hindemith-Epigonentum gebracht. Das Ganze nimmt Hindemiths Stil die radikale Schärfe, mildert ihn zum Interessanten. — Nur daß man es mit Werken eines begabten und subjektiv aufrichtigen Komponisten zu tun hat, verdunkelt den offenbaren Befund versierter Routinemusik. Daß Begabung und Aufrichtigkeit nicht ausreichen heute — daß darüber hinaus die objektive Legitimierung der Wahrheit von Musik je und je zu leisten ist, ehe Musik nur anhebt, tritt aus Tochs jüngster Entwicklung negativ zwar, doch exemplarisch zutage. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

G. FRANCESCO MALIPIERO: *Impressioni dal Vero (1910—11)*. Prima parte. Réduction pour piano 4 mains. Verlag: Maurice Senart, Paris.

Ein Orchesterwerk nach einem Auszug zu beurteilen, geht nicht an — er sei so vierhändig, wie er wolle. Zumal ein Stück wie diese Impressioni nicht, die offensichtlich ganz auf Farbwerte gestellt sind. Ihre Deszendenz von Debussy ist unverkennbar: manifest vor allem in der Umschmelzung der thematischen Kontur in harmonische und gewiß auch koloristische Funktionen. Auffällig dabei und angesichts der frühen Entstehungszeit sicherlich Beweis originaler Begabung: daß die Harmonik sich verselbständigt und radikalisiert. Das Ganze freilich bleibt weich genug und im Stimmungsmäßigen beschränkt, aber doch auf gutem Niveau. So stellte auch eine Aufführung die Stücke dar. Im übrigen spielt sich der Auszug gut und hat seinen Reiz. Darum wohl: weil jene Art der schwimmenden Farbigkeit ursprünglich vom Pedalklang des Klaviers inspiriert ist.

Theodor Wiesengrund-Adorno

N. MEDTNER: *Drei Märchen für Pianoforte op. 42*. Nr. 2 und 3. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Das erste (russische) Märchen dieser Reihe ist früher erschienen. Von den oftmals sehr schwierigen Klaviersachen Medtners heben sich diese gleichwohl in Spielfülle und klavieristischen Details glänzenden, wohlklangfrischen Stücke wesentlich ab. Sie verraten wie manches frühere auch das Gedeihen unter Chopins Fittichen und die Einflüsse Mussorgskijs in den eigensinnig-harmonischen (Leitton und Dominante ausweichenden) Führungen, sind inhaltlich mehr Dumky-Poesien von verbindlichen Reizen und selbst Spieldosenaffekten.

Wilhelm Zinne

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

ANTWERPEN: Die Bilanz der verflossenen Spielzeit in der *Königlichen Vlämischen Oper* stellt sich folgendermaßen dar: Die »Meistersinger von Nürnberg«, »Tiefland«, »Sadko«, »Carmen« und »Marieke van Nymegen« (Franz Uyttenhove) wurden je elfmal aufgeführt; dann folgen »Tannhäuser« (neunmal), »Die versunkene Glocke« und »Der Rosenkavalier« (je achtmal), »Parsifal«, »Der fliegende Holländer« und »Hänsel und Gretel« (je siebenmal) usw.
Wagner kommt voran mit 47 Aufführungen, Werke anderer deutscher und österreichischer Komponisten bekamen 50 Aufführungen, Werke flämischer Komponisten 30, französische Werke 25, russische Werke 11.
Hendrik Diels

AUGSBURG: Das im Maiheft auf 600000 Mark angegebene Defizit des Stadttheaters hat nun die schwindelhafte Höhe von über 800000 Mark erreicht. In dieser Summe, die fast ein Dritteil der Unterbilanz des städt. Gesamthaushalts ausmacht, spricht sich hinreichend das Verhältnis von Theater und Publikum aus, aber auch die Tätigkeit der über das Theater entschlußbestimmenden Kreise. Gemildert erscheint die Lage durch eine stärkere Anspannung der Kräfte gegen Ende der Spielzeit. So war der »Freischütz«, Weber zu Ehren, unter der Regie *Carl Häuslers* und unter Kapellmeister *Joseph Bach* neueinstudiert und nach Entwürfen *Leo Pasettis*-München neu inszeniert worden. Seine Wiedergabe zählt zu den besten Leistungen des Jahres, besonders die in Wahrheit grandios gestaltete Wolfsschluchtszene, um deretwillen manches Mangelhafte vergessen sei. An weiteren guten Wiedergaben soll die Neueinstudierung und Neuinszenierung des »Boccaccio«, eine im Ensemblespiel der Hauptdarsteller wohlgelungene »Tiefland«-Vorstellung und die Erstaufführung der »Toten Stadt« unter Kapellmeister *Karl Tutein* und der eindrucksstarken Regie *Victor Pruskas* Erwähnung finden; endlich auch die als Schlußaufführung merkwürdigerweise *geschlossen* gegebene »Tristan«-Wiedergabe.
Zur Zeit wird die technische Einrichtung der Bühne erneuert und durch den längst geforderten Rundhorizont bereichert. Vielleicht daß mit dieser äußeren Erneuerung auch die noch dringlichere Verlebendigung des künstlerischen Geistes eingeleitet wird. Im übrigen ist noch die Ernennung *Carl Häuslers* zum Intendanten zu melden. *Ludwig Unterholzner*

BUENOS AIRES: Die wesentlichste Neuheit im Spielplan des *Teatro Colon* war Puccinis »Turandot«. Die italienische Oper hatte ein paar Künstler von Großformat: *Claudia Muzio*, eine unvergleichliche Turandot, in ihrem seelischen Umkreis weit, umspannend, vertieft, im dramatischen Ausdruck und in der ganz exzeptionellen Beherrschung des Gesanglichen heute eine ganz einzige Künstlerin; den Tenor *G. Lauri Volpi*, auf dessen schwankenden Unterfundamenten der Tiefen- und Mittelregister ein strahlendes Höhenstockwerk mit wirklich imposanter Klangfärbung aufgebaut ist, den Bariton *De Luca*, der alte Traditionen des Belkanto mit ganz seltener Kultur bewahrt, die Koloratursopranistin *Graziella Pareto*, vergeistigt, stiltreu, mit einem kleinen Stimmkapital sparsam haushaltend und durch wundervolle Abklärung des Technischen bestrickend, den namhaften Bariton *Cesar Formicchi*, den noch veredelungsfähigen Bariton *Benvenuto Franci*, die interessante argentinische Altistin *Luisa Bertana*, den meisterlichen Baß-Buffo *Gaetano Azzolini*. *Titta Ruffo* hatte in Thomas' längst gestorbenem »Hamlet« lärmende Erfolge, während er sich in wirklich verantwortungsvollen Partien (Rigoletto) nicht hervorwagte; *Gino Marinuzzi* ist ein versierter, wenn auch etwas drastischer Theaterdirigent. Das Übrige unter Niveau.
Die *deutsche Oper* hatte mit niederdrückenden Organisationsschwierigkeiten zu kämpfen. In einen deklassierenden Nebenzyklus versetzt, der kaum von Abonnenten gezeichnet war, von der Theaterleitung so gut wie nicht vorbereitet, durch italienische Gegenintrigen fast erstickt, begann sie mit »Walküre« statt mit den »Meistersingern«, da die Chorensembles bei der Kürze der zur Verfügung stehenden Zeit nicht fertig waren. Ein unglücklicher Stern stand bisher über ihr, man tat alles, um ihr das Leben so schwer wie möglich zu machen. Ganz naiv — nichts charakterisiert die verfehlte Innenorganisation des Colon treffender —, hatte man nur mit ein paar solistischen Großleistungen gerechnet, gab sich keinerlei Rechenschaft von der tiefen Verwurzelung von Wagners Kunst im Ganzen der darstellenden Kräfte. Dazu kam das katastrophale Versagen *Richard Schuberts* als Max im »Freischütz«, der diese Rolle in vollkommen unzu-

reichender stimmlicher Verfassung sang und daher das Ansehen der deutschen Oper aufs schwerste und unverantwortlichste schädigte. Dirigent war *Fritz Reiner* (Cincinnati): eine starke Begabung, im Romantischen wurzelnd, der Typus des Streicherdirigenten, dessen Orchesterklang, soweit es der für Wagners Anforderungen in den Bläsern vollkommen unzureichende Klangkörper des Colon zuließ, warm beseelt ist, dessen dramatische Steigerungen atmen. Bei breiten Tempi, starkem dynamischem Antrieb, feinem Gliederbau der musikalischen Architektur vermittelt er gesammelte Kraft, blühende Tonsinnlichkeit. Das Ensemble hatte unterschiedliches Niveau. *Else Gentner-Fischer* (Sopran) besitzt hohe Reife und Intelligenz der versierten Bühnenkünstlerin, *Meta Seinemeyer* (Sopran) zeigte exzeptionell entwickelte Gesangskunst, italienisches Stimmtimbre, ungewöhnliche Musikalität, dagegen noch brachliegende Darstellungsmittel. *Karin Branzell* war unzweifelhaft die bedeutendste Persönlichkeit: ein Mezzo ohne Bruch und Tadel, stählern-elastisch bei Wagner, von samtener Pracht der Kantilene bei Verdi; *Rudolf Ritter* (Tenor) ist ein stimmlich nicht allzu üppig dotierter, etwas temperamentloser Darsteller, *Friedrich Schorr* (Bariton), ein ungewöhnlich disziplinierter Sänger, der große Bühnenwirkungen mit der feinen Technik des Oratorien- und Konzertstils zu verbinden weiß, *Alexander Kipnis*, ein Bassist von seltenen Gaben, dessen kostbares Organ von Empfindungswärme durchstrahlt wird. Der feinsinnige Regisseur der »Turandot« und der deutschen Oper war Dr. *Ernst Lert*, der das darstellerisch-stilistische Niveau sorgfältig wahrte und aus der veralteten Dekorationsausstattung des Colon machte, was menschenmöglich war. Bisher wurden »Walküre« und »Freischütz« mit wenig ausgesprochenem, »Tannhäuser« mit wachsendem, alle Gegenintrigen siegreich überwindendem Erfolg aufgeführt. *Johannes Franze*

DANZIG: Unser Musikleben ist noch einmal vor dem völligen Verlust der Oper, der, wie ich kürzlich berichtete, in gefährliche Nähe gerückt war, bewahrt geblieben; durch einige Abstriche am Personal und Beschränkung der Spielzeit auf neun Monate hofft man künftig das Defizit auf ein erträgliches Maß zurückzuführen. Es wäre auch schade gewesen um unsere Oper, deren künstlerisches Niveau bis zum Ende der Spielzeit durch *Cornelius Kun* auf achtunggebietender Höhe gehalten wurde. Aufhorchen ließ die Danziger Erstaufführung von Schrekers »Schatzgräber«, in der sich vornehmlich *Hilde Kamieth* (Els) und *Bruno Korell* (Narr) solistisch hervortaten. Musikalisch und stilistisch fein geriet Mozarts »Così fan tutte«; die Aufführung der »Josephslegende« von R. Strauß, die Kun mit sehr wesentlicher Unterstützung der »Danziger Tanzkultur« (*Herbert Sellke*) ermöglichte, war für die erst allmählich aus ihrem Schlafe erwachende musikalische Kleinstadt Danzig so etwas wie eine Sensation; einen schönen Höhepunkt bedeutete die musikalisch mit der wünschenswerten Leichtigkeit und rhythmischen Spritzigkeit von *Bruno Vondenhoff*, szenisch mit einem netten Aufwand farbiger Phantasie von *Hans Schmid* ausgestattete komische Oper »Die Schneider von Schönau« von Brandts-Buys. Weber ehrte man anläßlich seines 100. Todestages durch Aufführung zweier Raritäten: »Abu Hassan« und der »Drei Pintos«. Der »Abu-Hassan«-Abend brachte außerdem Mozarts »Gärtnerin aus Liebe«. Wagner war in der zweiten Saisonhälfte mit »Tristan« und »Lohengrin« berücksichtigt. *Walther Vetter*

FREIBURG i. Br.: Wertvolle Neueinstudierungen brachte *Ewald Lindemann* heraus, so Figaros Hochzeit und, in den neuen Bühnenbildern nicht ganz geglückt, den Ring des Nibelungen, während wir *Richard Fried* eine Aufführung von Saint-Saëns' musikalisch interessantem Werk Samson und Dalila zu danken haben. Als Neuheit erschien unter *Friedrich Herzfelds* Leitung Puccinis geistsprühender Gianni Schicchi, vom Intendanten *Max Krüger* glücklich inszeniert. Daneben fiel Max Wolffs wenig originelles musikalisches Lustspiel »Das heiße Eisen« stark ab. Mit einer ausgeglichenen Aufführung von Strawinskijs Geschichte vom Soldaten war das *Basler Stadttheater* einmal bei uns zu Gast. Das Niveau, das die Oper diese Spielzeit im allgemeinen hielt, wird sich voraussichtlich heben durch den Wechsel in den Fächern des Heldentenors und des lyrischen Baritons, die mit *Karl Jank-Hoffmann* und *Eugen Fuchs* neu besetzt sind. *Hermann Sexauer*

LEMBERG: Die Lemberger Oper, die schon im Vorjahr aufgelöst werden sollte, arbeitet zwar heuer mit Volldampf, konnte es jedoch trotzdem auf keinen grünen Zweig bringen. Die Hauptschuld daran trug der Direktor *Henryk Barwinski*. Das erheblich reduzierte

Personal der Oper arbeitete zwar sehr viel, und es gelangten heuer sieben Neuaufführungen resp. Neueinstudierungen zur Aufführung, aber die meisten ohne Erfolg. Wir hörten als Neuheiten Puccinis »Fanciulla«, Janáčeks »Jenufa«, eine veraltete und sehr schwache Oper von Catalani »La Wally« und als einziges erfolgreiches Werk die polnische Oper »König Siegismund August« von Tadeusz Joteyko. In diesem Werk, das die Liebestragödie des letzten Jagellonenkönigs und der schönen Barbara Radziwill zum Vorwurf hat, zeigt sich uns der in Warschau lebende Komponist von der besten Seite, sowohl was die Erfindung, den Melodienreichtum und das technische Können anlangt. Die Aufführung, deren Leitung der junge und sehr talentierte Kapellmeister *Jaroslaw Leszczynski* übernommen hatte und deren schwierige Regie *Mikolaj Lewicki* führte, war sehr gut und hätte sicherlich einen andauernden Erfolg errungen, wenn nicht die der Oper überhaupt feindlich gesinnte Direktion sie allzufrüh zurückgezogen hätte. Neu einstudiert wurden zwei weitere polnische Opern »Janek« von Zelenski und »Verbum nobile« von Moniuszko, konnten jedoch nicht durchdringen. *Alfred Plohn*

LENINGRAD: *Koats* schloß die Saison mit Rimskij-Korssakoffs »Saltan«, so daß wir heuer eine ganze Reihe von russischen Opern wieder erlebt haben. Für die nächste Saison sind noch mehrere andere in Aussicht gestellt. Blicken wir zurück auf die verflossene Spielzeit, so müssen wir zugeben, daß sie reich an Neuaufführungen und Glanzleistungen war. Schrekers »Ferner Klang«, Prokofieffs »Liebe zu den drei Orangen«, Strawinskijs »Pulcinella« (Ballett), Rimskij-Korssakoffs »Kitesh« und »Saltan« (neueinstudiert), Glinkas »Russlan« (auch neu einstudiert), das sind die Hauptwerke, an die sehr viele Arbeit und Kraft verwendet worden ist. D'Alberts »Tiefland« und Schillings »Mona Lisa« kamen als Neuwerke im kleinen Opernhause zur Aufführung. Man sieht, der Kurs geht auf das Neue, um dem Publikum zu zeigen, daß wir auch hierin nicht zurückbleiben wollen. Für die Kasse haben sich diese Werke als sehr vorteilhaft erwiesen, und das war nicht zum wenigsten der Hauptgrund für die Wahl der Werke. Wir leben eben in einer Periode des Sparsystemes, das auf allen Gebieten angewandt werden soll. In der Oper soll das natürlich das Personal an sich fühlen, und da gibt es denn so manche Reibereien für die nächste Spielzeit. An Gastdirigenten hatten wir *Klemperer* (Carmen), *Schreker* (Ferner Klang), *Stiedry* (Entführung), *Koats* (Kitesh, Saltan, Carmen). In der kommenden Saison sind vorgesehen *Klemperer* (Fidelio) und *A. Koats* (Rosenkavalier und Wozzek). Als ständiger Dirigent ist *Malko*, der früher schon an der Oper tätig war, wieder verpflichtet worden. An Neuheiten stehen bevor: »Don Pasquale«, »Der Sprung über den Schatten« (Křenek), »Hochzeit« (Strawinskij), »Meistersinger« und eine Neueinstudierung von »Eugen Onegin«. *R. Bertoldy*

MAINZ: Reicher Arbeitsplan wie völlige Reorganisation waren das Kennzeichen der verflossenen Spielzeit, die unter der Epoche des neu berufenen *Paul Breisach* Leben und Entwicklung genommen. Die Zügel sind straffer gespannt, das Ensemble, das wie stets in Mainz vollwertige Stimmen umfaßt, zur Ensemblekunst erzogen, die Kunstwerke zu engster Verknüpfung des szenisch-musikalisch- wie darstellerischen Problems erhoben. Eine weite Perspektive ist eröffnet, zumal der Gemeinschaftsgedanke zu weiterer Vervollkommnung nicht nur in den Vorständen, die sich in den Herren: Intendant *Islaub*, den Dirigenten *Breisach*, *Berthold*, Regisseur *Weißleder* künstlerisch ergänzen, sondern auch in Ensemble und Orchester in gleich strebender Weise vertreten ist. Es wurde und wird gearbeitet! Neben der selbstverständlichen Pflege der in der Gunst des Publikums fest verankerten Werke war die Opernleitung mit unbestreitbarem Erfolge darauf bedacht gewesen, eine Auslese der an Kunstwert bedeutenden, hier noch unbekannten Schöpfungen älterer wie zeitgenössischer Tondichter zu treffen. Von ersteren seien insbesondere als erste Händel-Oper »Xerxes«, den Berthold geschlossen herausstellte, sowie der Verdische »Falstaff«, der unter Breisachs Initiative künstlerische Freude auslöste, zu nennen. Bei der Auswahl zeitgenössischer Tonsetzer war es eine Ehrenpflicht, dem Schaffen zweier verstorbener Tonheroen: Puccini und Busoni mit Aufführungen von »Gianni Schicchi« resp. »Turandot«, Werken, in denen sich die Meister von ganz neuer Seite zeigen, auch an unserer Bühne ein Ehrenmal zu errichten. Dank glücklicher Inspiration wurde man der Eigenart der beiden Schöpfungen gerecht. Auch Schillings nervenpeitschende »Mona Lisa« war für Mainz eine Novität, nicht minder der erste Versuch, modernes Schaffen in Form der »Groteske der Groteske« Strawinskijs »Mavra« durchzusetzen.

Einstweilen blieb es ein Versuch, trotzdem die Wiedergabe von einem einheitlichen Gedanken zur Erreichung eines »abgezirkelten Stiles« gekrönt war. *Karl Goebel*

SALZBURG: Festspiele! Der Begriff, das Wort verpflichtet! Wurde in Salzburg, dem Mozart-Bayreuth, heuer nur Festspielmäßiges geboten? Der zugewiesene Raum läßt eine nähere Erörterung nicht zu. Die Auswahl der Werke gibt eine Teilantwort. Da wurde »Jedermann« (Reinhardt führte bei allen Stücken die Regie) in der Erneuerung von Hofmannsthal — Musik von Nilson, ergänzt von Domkapellmeister Messner — mit der bildschönen *Servaes* und *Bleibtreu*, mit *Moissi*, *Rainer*, *Homolka* und *Pallenberg*, »Turandot« (deutsch von Vollmoeller) — mit zugerichteter Musik von Paumgartner — außer den Genannten als Mitwirkende die *Thimig*, *Claus* und *Waldau*, *Kühne*, *Müthel*, *Moser* und *Romanovsky*, »Der Diener zweier Herren« von Goldoni mit Musik von Mozart und mit alten Weisen zu Texten von Kurz-Bernardon (Einrichtung von Paumgartner) geboten. Man entzückte sich an der allerliebsten Zerbine der Frau *Schumann*, dem urköstlichen Pandolfo *Rich. Mayrs* in Pergoleses »Die Magd als Herrin«, an dem pantomimischen Ballett »Don Juan« mit der Gluckschen Musik und dem Mozart-Ballett »Les petits riens« unter Direktor *Schalks* federnder Stabführung. Dieser leitete auch eine stimmungsvolle »Don Juan«-Aufführung, in der die Damen *Born*, *Rajdl* und die Herren *Duhan*, *Tauber* und *Mayr* hohe Stimmqualität bewiesen. *Bruno Walter* beschwingte und verjüngte »Die Entführung aus dem Serail«. *Moras* Regie, Frau *Gerhart*, *Anni Frind*, *Tauber* und *Bender* sind hervorzuheben. Walter gab Straußens »Fledermaus« moussierenden Rhythmus. Faszinierend die *Massary*, schönstimmig *Wanda Achsel*, *Ziegler*, *Wirl*, *Duhan*, *Renner*. Eine richtige Festaufführung »Ariadne auf Naxos« unter *Straußens* persönlich animierter Leitung. *Wallerstein* stellte eine Neuinszenierung, die noch von sich reden machen wird. *Jon Gläser* erregte als Bacchus Aufsehen. Neben der warmfülligen Ariadne der *Born*, der virtuosen Zerbinetta der *Gerhart*, dem feinformatigen Komponisten der *Rajdl* brillierten in den Mehrgesängen die Damen *Helletz*, *Gruber*, *Jovanovič*, *Kittel* und die Herren *Maikl*, *Renner*, *Markhoff* und *Gallos*. Über jedes Lob erhaben das Wiener Opernorchester.

Franz Gräflinger

WEIMAR: Im August 1926 waren 50 Jahre verflossen, daß Richard Wagner das Bayreuther Festspielhaus mit dem »Ring« eröffnete. Die Festspielleitung schwieg heuer zu diesen Gedenktagen und hielt die Pforten von Wagners Heiligtum geschlossen. Da sprang der junge Altenburger Volksschullehrer *Otto Daube* in die Bresche und rief seinen »Bayreuther Bund der deutschen Jugend« und das übrige Deutschland zu drei Zyklen sogenannter »Deutscher Festspiele« Ende Juli nach Weimar. Was bezweckt dieser Bund? »Neben der inneren Erziehung der deutschen Jugend zum deutschen Kunstwerk will er durch seine Organisation tatkräftig in die Gestaltung des deutschen Kulturlebens eingreifen. Die Erfüllung dieser Aufgabe sieht er in der Pflege des deutschen Festspielgedankens.«

So soll neben Bayreuth Weimar treten und jener herrliche Plan Franz Liszts, der auf die Errichtung von Wagners Festspielhaus oberhalb der Weimarer Altenburg hinzielte, nach 70 Jahren in Erfüllung gehen? Doch heuer war es nur ein tastender Anfang, nicht mehr.

Man stellte die beiden hauptsächlichsten lebenden Vertreter des Weimar- und Bayreuthgedankens nebeneinander: *Friedrich Lienhardt* und *Siegfried Wagner* mit »Bärenhäuter« und »Sternengebot«. Dabei bot sich die Gelegenheit, bei ausgezeichneten Aufführungen das Urteil über Siegfried Wagner zu überprüfen. Man tat es bei dem »Bärenhäuter« mit dem ehrlichen Empfinden, daß hier eine köstliche Oper vorliegt, die es in der Jetztzeit mit manchem über Gebühr gepriesenen Opus recht gut aufnehmen kann. Das »Sternengebot« ist wegen des verworrenen Textes unmöglich.

Im Jahre der 50. Wiederkehr der Eröffnung des Bayreuther Festspielhauses mußte man wenigstens ein Werk von Richard Wagner oder Weber bringen. So wollte man offiziell dieses Datums gedenken durch eine hervorragende Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie durch *Ernst Praetorius*, die *Weimarische Staatskapelle*, den *Riedelverein* und *Neuen Männerchor* aus Leipzig. Über die Aufführungen läßt sich nur Gutes sagen. *Franz v. Hoeßlin* und *Karl Elmendorff* waren hervorstechende Dirigenten. Von den Solisten sind zu nennen: der glänzende Heldentenor *Fritz Wolff*, *Heinrich Schultz*, *Alfred Kase*, *Josef Correck*, *Franz Egénieff*, *Hilde Sinneck*, *A. M. Topitz*, *Elli Sendler*, *Eduard Habich* und die einheimische *Prisca Aich*. *Alexander Spring* führte die Regie. Die Begeisterung war überschwenglich. *Otto Reuter*

KONZERT

ANTWERPEN: Die diesjährige Konzertsaison wurde festlich beschlossen mit drei hervorragenden Aufführungen von *Peter Benoits* »Messe in d-moll« und »Te Deum«, die auch außerhalb unserer Stadt großen Anklang fanden. Mitwirkende waren die Chormassen des *Peter-Benoitfonds* und das verstärkte Orchester der *Koninklyke Maatschappy van Dierkunde* unter der hervorragenden Leitung unseres großen flämischen Kapellmeisters *Flor Alpaerts*. Unter den Solisten hat sich besonders der Tenor *Gabriel Paulet* (Paris) durch herrliche Stimmqualität und tief-musikalischen Vortrag ausgezeichnet. *Hendrik Diels*

AUGSBURG: Das Konzertleben ist nach dem durch wirtschaftliche Umstände bedingten Wegfall großer Solistenkonzerte ziemlich verödet. Die städtischen Veranstaltungen, die an ihre Stelle treten sollten, erfreuen sich nur geringster Resonanz im Publikum, bieten allerdings auch zu wenig. Aus den nachweihnachtlichen städt. Sinfoniekonzerten unter *Joseph Bach* wäre zu nennen die Wiedergabe der 7. Sinfonie Bruckners und Straußens Symphonia domestica und die *Uraufführungen* einer klangschönen sinfonischen Suite von *Otto Hollenberg* und eines stilistisch allerdings ungeklärten Klavierkonzertes von *G. Emmerz*. Das einzige Ereignis war die Erstaufführung der Sinfonie »Hero und Leander« unter der gastweisen Leitung des Komponisten *H. W. v. Waltershausen*. An anderen Veranstaltungen sind zu nennen die Wiedergabe des »Deutschen Requiem« von Brahms durch den *Oratorienverein* unter *H. K. Schmid* und die *Uraufführung* der drei Männerchöre op. 47 von *Otto Siegl* durch die »*Liedertafel*«, ein Kompositionsabend Otto Siegls, eine Weber-Gedenkfeier des *Tonkünstlervereins* und die Erstaufführungen der g-moll- und cis-moll-Quartette von Debussy und Pfitzner (durch das *Amar-Quartett*) und des Schönberg d-moll op. 7 (durch das hiesige ausgezeichnete *Bothe-Quartett*) im Rahmen der »*Gesellschaft für neue Musik*«. Endlich gebührt noch Beachtung dem Dirigentengastspiel des überraschend schnell und allgemein propagierten *Eugen Jochum*, der mit Bruckners 4. Sinfonie Es-dur ein Erlebnis ganz starker Art vermittelte. *Ludwig Unterholzner*

BUDAPEST: Die *Philharmoniker* eröffneten das Jahr 1926 mit einem Richard Strauß-Abend, unter des Komponisten persönlicher Leitung. Man bereitete eine aufrichtig herzliche Huldigung dem Doyen der zeitgenössischen Komponisten, dessen »Parergon zur Symphonia domestica« (von dem einarmigen Pianisten *Paul Wittgenstein* ausgezeichnet vorgetragen) die Novität des festlichen Abends bildete. Das nächste Konzert wurde von *Clemens Krauß* dirigiert. Die 7. Sinfonie Bruckners, sowie die selten schön gespielte Ouvertüre Leonore III und J. Hubays geistreiche Ballettsuite aus seiner Oper »Masken« zeigten ihn als einen Meister des Taktstockes. Zwei folgende Konzerte standen unter dem Banne *Erich Kleibers*. Die Unvollendete Schuberts und Beethovens Eroica wie besonders Mahlers 4. Sinfonie wurden zu seltenen Erlebnissen. Ein Johann Strauß-Abend mit Kleibers graziöser Führung brachte die schöne alte Wiener Zeit in künstlerischer Vollendung zu neuem Leben. Ein festliches Gepräge gab dem nächsten Abend der Philharmoniker die Wiederkehr ihres Präsidialdirigenten *Ernst v. Dohnányi*. Der sympathische Pianist *Backer-Gröndahl* setzte sich mit wenig Erfolg für Sindings Klavierkonzert ein. Um so lieber hörte man ihm in Dohnányis geistsprühenden »Variationen über ein Kinderlied« zu. Ein nächstes Konzert unter Dohnányis Leitung brachte als Novitäten das liebenswürdige, im zweiten Teil bedeutendere »Concertino für Klavier und Orchester« von Leo Weiner (von Dohnányi vollendet gespielt) und eine Burleske für großes Orchester von R. Meszlényi. Im vorletzten philharmonischen Konzert gab es als Neuheit zwei Lieder (auf Texte von E. Ady) für Bariton und Orchester des talentvollen jungen Komponisten *G. Kósa* in der künstlerischen Vermittlung des Herrn *Fr. Szende*. *Karl Flesch* spielte Beethovens Violinkonzert in echt Beethovenschem Geist, doch mit etwas akademischer Kühle. Unter Dohnányis stilvoller Leitung schloß das philharmonische Orchester seine Konzerte mit einer Aufführung der Neunten von Beethoven. Budapest bekam als größte musikalische Sensation auch seinen *Strawinskij-Abend* unter *Telmányis* ausgezeichneter Führung, mit persönlicher Mitwirkung des vielgefeierten Komponisten am Flügel, mit Petruschka und Chant de Rossignol, sowie Klavierkonzert, kurzum mit allem, was aufzutreiben war. Allerdings vermißte man das erwünschte »Sacre du Printemps«. Man war, wenn auch nicht überzeugt, doch bezwungen. Von einheimischen Orchesterkonzerten müssen das Einführungskonzert der Budapester Mozart-Gemeinde (Dirigent: *G. Pe-*

rényi und *D. Demény*) mit seinem interessanten, selten gespielte Werke von Mozart enthaltendem, künstlerisch tadellos durchgeführtem Programm, sowie das zweite volkstümliche Konzert der Philharmoniker (Dirigent *W. Komor*), bestehend aus Werken von Haydn, Mozart und Beethoven (das Es-dur-Klavierkonzert des letzteren von Frau *R. Mannaberg* mit intelligentem Musikertum gespielt) hervorgehoben werden. Trotz beginnender sommerlicher Temperatur wanderte man vollzählig zum Gipfel der Orchesterkunst an den zwei Abenden der *Berliner Philharmoniker* unter *W. Furtwänglers* Leitung. Dieses Orchesterspiel und Dirigententum, das uns besonders Brahms und Beethoven in bisher ungehörter Größe vermittelte, sind die hervorragendsten Wegweiser deutscher Musikkultur. — Deutschlands größter Chordirigent *Siegfried Ochs* bescherte uns eine faszinierende Aufführung von Händels Judas Makkabäus. Von anderen Choraufführungen seien eine stilvolle Osteraufführung der Johannes-Passion (Palestrina-Chor und Philh. Orchester, Dirigent *E. v. Dohnányi*) mit der ausgezeichneten Mitwirkung von Frau *M. Basiliedes* und Herrn *Fr. v. Székelyhidy*, eine Aufführung von Händels Samson (Dirigent *E. Lichtenberg*), sowie das Kirchenkonzert des Palestrina-Chors (Dirigent *A. Harmat*) mit Werken von Schütz, Aichinger, Liszt und *Bárdos* (Graduale als Novität) hervorgehoben. Ein Kompositionsabend von *Z. Kodály*, besonders aus Bearbeitungen alter Volksweisen bestehend, bewies wieder die starke Bodenständigkeit seiner aus den Tiefen der Volksseele schöpfenden Gestaltungskraft. Von Kammermusikvereinigungen hörte man die Streichquartette *Waldbauer-Kerpely*, das *Dresdener* und das *Sevčik-Quartett*, ein neues Damen-Streichquartett *Szerémy-Ulbrich*, sowie *Melles-Zsámboky*. Letzteres gewinnt immer mehr an Bedeutung, besonders durch die lobenswerte Bestrebung, neue zeitgenössische Kammerliteratur vorzuführen. Es brachte vier Novitäten zur *Uraufführung*: eine Cello-Sonate von *Járay*, ein stimmungsvolles Streichquartett von *Gajáry*, das seinem Titel in bestem Sinne entsprechende Klaviertrio »Romantische Elegie« von *A. Molnár* und ein Klavierquintett von *L. Lajtha*. Dieses dreiteilige, in einem Satz zusammengefaßte, in moderner Polyphonie durchgeführte monumentale Werk, das den Ausführenden ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet, wurde vom Streichquartett, sowie von dem mitwirkenden ausgezeichneten Pianisten *Jenö Kerntler* in vollendetem Zusammenspiel aus der Taufe gehoben. Auf Grundlage des stilvollen Kammerspiels desselben Pianisten erheben sich die beiden Konzerte einer neuen trefflichen Kammermusikvereinigung, genannt: »Budapester Klaviertrio« (*J. Kerntler* — *Nikolaus Roth*, Geige — *Georg Roth*, Cello). Sowohl ihr fein durchdachter, von echtem künstlerischen Geist beseelter Vortrag, als die sorgfältige und stilvolle Auswahl ihrer Programme, die außer Meisterwerken der Klassiker und Romantiker mehrere wertvolle Novitäten (Ravel, Juon, Casella) enthielten, erweckten außergewöhnliches Interesse. Erlesene Feste der Kammermusik boten die Sonatenabende *Dohnányi-Flesch* und *Gura Yüller-Telmányi*.

Aus der stattlichen Reihe der Solisten seien die folgenden genannt: *Dohnányis* Klavierkunst gibt uns immer neue große Eindrücke, so in der monumentalen Wiedergabe von Liszts h-moll-Sonate und in der faszinierenden Interpretation Schumannscher Musik. *Gura Yüller* entzückt durch ihre farbenreiche Dynamik besonders in modernen Stücken, *Alfred Cortot* hingegen kann als erstklassiger Vertreter des »klassischen Impressionismus« im Klavierspiel gelten. *L. Godowsky* und *Severin Eisenberger* sind zwei entgegengesetzte Pole, doch jeder in seiner Art unerreicht. *Paul Weingarten* behandelt sein Instrument mit viel Können und wenig Wärme, *Theodor Szántó*, der Komponist des Musikdramas Taifun, erspielte sich besonders durch seine Transkription von Strawinskijs Petruschka starken Erfolg. *Piroska Hevesi* bewährt sich als vollblütige, doch zu robuste Musikernatur. Es wäre schwer, unter den drei Geigerfürsten: *Heifetz*, *Huberman* und *Vecsey* wählen zu müssen, doch gebührt die Palme des allgemeinen Dankes Herrn v. Vecsey, der mit fühlendem Herzen und singendem Bogen die Not der Hochwasserkatastrophe erfolgreich zu lindern kam. Aus der jüngeren Garde der Geiger seien *Eduard Gertler* und *Maria Thoman* genannt. An beiden Abenden von *Pablo Casals* verstummte die Kritik, es gab nur *eine* andächtig lauschende Gemeinde.

Von Vertretern der Gesangskunst gab *Helge Lindberg* drei Abende. Seine spezifische, für Bach (Kreuzstabkantate) und Händel prädestinierte Kunst rief die größten Eindrücke hervor. *Ilona K. Durigos* tief innerliche, kultivierte Gesangskunst kam in altitalienischen Arien, sowie in Liedern von Brahms und Wolf zur besten Geltung. Auch verhalf sie einer Serie Liedern von Z. Kodály mit stark drama-

tischer Gestaltung zu großem Erfolg. In *J. Molnárs* Liederabend, altitalienischen Gesängen und alten ungarischen Volksweisen (in der Bearbeitung von *A. Kern*) gewidmet, war alles mit künstlerischer Vollendung gestaltet. Von Veranstaltungen der Musikinstitute seien zwei Konzerte herausgegriffen: das Musikhistorische Konzert des *Nationalkonservatoriums*, dessen interessantes, aus Werken von Jannequin, Charpentier, Gossec, Vitali und Benedetto Marcello sowie der ungarischen Komponisten *Rauch* und *Mosonyi* zusammengestelltes Programm in präziser Ausführung die Bekanntschaft mit diesen wertvollen Werken vermittelte, und ein Konzert der *Musikhochschule*, von *R. Kemény* zum Gedenken des frühverstorbenen talentvollen Geigers *Jani Nagy* gegeben, wobei von zeitgenössischen Werken die Violinsonate Leo Weiners und ergreifende Lieder *Jenö Hubays* zu eindrucksvollster Wiedergabe gelangten.

Aurel Kern

BUENOS AIRES: Der russische Pianist *Benno Moiseiwitch* ist eine Individualität des Technischen, der Hyperbrillanz bei verkümmertem Aktionsradius des Seelischen. Seiner manuellen Unfehlbarkeit, bei der ein außergewöhnlich federndes Handgelenk auffällt, paart sich bei Beethoven und Chopin eine zurückhaltende, oft eisige Verstandeskühle. In Schumanns »Sinfonischen Etüden« gibt Moiseiwitchs phänomenale Virtuosennatur allerdings auch dem Phantastisch-Menschlichen und der geistigen Vielseitigkeit des Tonpoeten Raum. Koloristische Feinkultur ließ er in kleineren Klavierwerken des Finnländers Palmgren, für die er sich erfolgreich einsetzte, aufleuchten. *Jakob Fischerman*, ehemaliger Inspizient des Klavierunterrichts in den verstaatlichten Konservatorien Sowjetrußlands, eröffnete Ausblicke auf die Weiterentwicklung der neurussischen Klavierliteratur bei Kruschenko, Korchmiaroff, Lurié, Fistol, Nicolajeff, Prokofieff und dem Polen Mijailowsky: keine neue Vergeistigung, sondern ein atonal orientierter Deskriptionsstil, der sich vom Konventionellen noch nicht ganz befreit hat und sein Verdienstvollstes in der Ausnutzung russischer Volksmusik von strahlender Gesundheit gibt. An Strawinskijs expressive Originalität, an seine weitgespannte, Höllensarkasmus und triebhafte Märchenpoesie umfassende Seelenstärke reicht keine der von Fischerman mit saftigster Farbenpalette interpretierten Individualitäten heran. — Die in Frankreich feinsinnig gebildete Brasilianerin *Magdalena Tagliaferro* (Klavier) ist ein im Aufstieg begriffenes, starkes Talent, dem sich noch tiefere Persönlichkeitsfundierung beigesellen müßte, um über eine tadellos gepflegte Technik und ein unbeirrbares Stilgefühl hinaus zum Wesentlichen vorzudringen. Ein paar interessante Abende des *Wagneriana-Quartetts* mit dem ausgezeichneten Klarinettisten *Roque Spalato* und dem vielversprechenden Pianisten *Aldo Romaniello* bereicherten die bisher wenig ergiebige Konzertsaison.

Für die Ende August beginnenden Konzerte des *Colon-Orchesters* ist nun doch *Erich Kleiber* gewonnen worden, während sich die Verpflichtung *Otto Klemperers* als verfrühte Meldung einer übereiligen Agentur Neuyorks herausstellte. Das Engagement der Berliner Oratoriensängerin *Lotte Leonard* für eine Konzertreihe der Wagneriana ist ein Symptom für die Erwartungen, die man auf die Heranziehung deutscher Gesangsolisten baut.

Die Konzerte *Ernst Ansermets* an der Spitze der *Asociacion del Profesorado Orquestal* brachten als Neuheiten eine stilwahrende Orchestrierung altenglischer Musik (aus der Zeit der Fitz-William-Virginal-Book-Musik) von Henri Rabaud, Strawinskijs »Petruschka«-Suite, Mussorgskijs Vorspiel zu »Kovanchtchina«, besonders aber Arthur Honeggers »Concertino« für Klavier und Orchester, ein atonales Idyll, in dessen harmonischen Bizarrerien sich das Gesicht des Skeptikers Strawinskij spiegelt. Leiterfremde Töne werden besonders im dritten Satz zur Norm erhoben, die harmonische Vertikale wird entthront. Aus einem wenig persönlichen Allegro molto geht es in ein weit poetischeres Larghetto, das den ironischen Widerstreit des melodieseligen und des abstrakten Empfindens bringt. Das Geistreichste ist der Schluß: Jazzelemente, primitive Themengrüppchen, rhythmische Zerfaserung, lineargeführte Komplementärstimmen werden graziös und frech in das kammermusikalische Musizieren eingeschlossen. Musikalischer Humor ohne Prätentionen verletzender Satire. Witzige Heiterkeit, die trotz ihrer ungedeckten Farben flüssig und springlebendig schäumt. Ansermet hat für diese Dinge eine höchst sensible Hand und den unerschütterlichen Enthusiasmus für ein neues künstlerisches Ideal. Bei Beethoven (Eroika und 4. Sinfonie), Berlioz (Phantastique), Wagner usw. ringt er noch um die endgültige Form.

Der spanische Geiger *Manolo Quiroga* hat alle

die Eigenschaften, die den Romanen charakterisieren, Formgefühl und Glätte, Tiefe ist ihm versagt. Sein schmiegsamer, weicher Ton, dem ein zartes Parfüm entströmt, weiblich im Wesen, nicht groß, nicht gewaltig, nur formal untadelig im Doppelgriffspiel, serviert dem Ohr raffinierte Kost, läßt uns aber nur kühl genießen, nicht erlebend folgen. *Arthur Rubinstein* (Klavier), der nach mehrjähriger Abwesenheit wieder erschien, ist ein Virtuos von ausgesprochen klangsinnlicher Begabung, der Eleganz der Form, Schönheit des äußeren Ausdrucks mit stark suggestiver Beteiligung des Musiziertemperaments zu vereinen versteht. Er erwies sich als formal zeichnender, aber doch packender Brahms-Interpret, spielte ein paar modern experimentierende Mazurken des Polen Szymanowsky in farbiger Klangdurchleuchtung und gab Chopin das Poetisch-Ritterliche, die taghell-blitzende Lichtgebung. Der bei Havemann und Sitt geschulte Geiger *Emilio Tromben* ist ein temperamentstarker Brahms-Spieler.

Der Höhepunkt der Solistenabende war bisher das Konzert *Karin Branzells* (Mezzosopran) mit *Fritz Reiner* am Klavier in der Wagneriana. *Johannes Franze*

GENF: (Internationaler Kongreß für Rhythmus.) In den weiten Räumen des Instituts Jacques-Dalcroze wurde allseitiges Aufrollen des weitverzweigten Problems des Rhythmus erstrebt. Drei Dutzend Referate von Musikhistorikern — *M. Emmanuel*-Paris, *A. Dénéréaz*-Lausanne, *H. Opiensky*-Poznan u. a. —, von Musikern — *Dalcroze, Frank Martin, Ernst Levy* —, von Kunsthistorikern, Linguisten — vor allem *Ch. Bally*-Genf —, Psychologen, Physiologen und Ärzten —: Dr. *Oscar Forel* und Dr. *Fritz Giese*-Stuttgart. Dazu kamen Konzerte: Werke von Dalcroze und eine Übersicht des Rhythmus vom frühen Mittelalter zu Strawinskij und Jazz und endlich Vorführungen der rhythmischen Gymnastik Dalcrozes.

Hier lag das Positive, da Dalcroze durchaus praktischer Pädagoge ist. Entzückend, was Frl. *Blensdorf*-Elberfeld, *Nelly Schinz*-Paris, *Joseph Baeriswyl*-Genf mit einem Dutzend 4—6jähriger Kinder fertigbrachten, ob nun zu Improvisationen am Klavier die Schrittbewegung verlangsamt, beschleunigt oder jäh abgebrochen wurde. Auch bei der Demonstration einiger diplomierter Schülerinnen kam es auf Spannung der Aufmerksamkeit, Schärfung des rhythmischen Gefühls, auf »plastisches Sichtbarmachen des Rhythmus« an. Dabei ließ Dalcroze das bedeutsame Wort fallen, daß seine Methode nicht selbst Kunst, sondern ein Weg zur Kunst sei. Dies scheidet sie von ähnlichen Bestrebungen.

Willy Tappolet

MÜNCHEN-GLADBACH: Die von Donaueschingen ausgehende Idee einer Regeneration und Evolution des a cappella-Stils befruchtete anregend auch unser letztes Musikjahr. Der *Gladbacher Madrigalchor* bot dankenswerte Gestaltungen von Haas' meisterlicher Singmesse und der *Uraufführung* von *H. Lemachers* »Hl. Strom«. Gleich mit zeitgenössischem Gut, mit Chorliedern von A. Knab stellte sich der neue, hoffnungsvolle Frauenchor vor. Mustergültiges leistete die Stuttgarter *Madrigalvereinigung Holles*; *Berliner Domchor* und *Duisburger Madrigalchor* rundeten das vorbildliche Gesamtprogramm von Anerio bis zu den Jüngsten. Neben der erlebnistiefen Wiedergabe der Johannes-Passion brachte auch der *Städt. Konzertchor*, achtenswert in Werk und Gestaltung, Regers 100. Psalm. An weiteren Erstaufführungen boten die Orchesterkonzerte der »*Cäcilia*« und des *Städt. Orchesters*: die *Uraufführung* von *Jokls* eingänglicher Märchenballade »Rübezahl«, Bunks musikantische c-moll-Sinfonie, die gekonnte Puppenspielouvertüre von Hans Gál, Respighis römische Impressionen, Honeggers aufreizende, schlecht verhehlte Programmmusik im »Pacific 231«, Meßners unausgeglichene, aber gesunde Klaviersinfonietta in der genialen Reproduktion *Pembaurs*, neben der R. Stephans kraftvolle Musik für Geige und Orchester durch *Georg Kulenkampff* aufs beste vermittelt, ungetrübtes Erlebnis blieb. Eine sinfonische Dichtung K. Kämpfs im Männerchorstil, eine sträflich langweilige Serenade Prohaskas und Liaponoffs wenig exotisch-erotisches, recht blasses »Haschisch« gaben weder Neues noch Gutes. Des erstaunlichen Könners Toch offensichtliche Wandlung von der Romantik der Phantastischen Nachtmusik bis zur expressionistischen Konzentration des Cellokonzerts (*E. Feuermann*) war in dieser geschickten Gegenüberstellung sehr ersichtlich. Traditionell gebunden behaupteten sich Regers Ballettsuite, Rezniceks geistvoll witzige Liedvariationen, Georg Schumanns mit einer frischen Gigue ausklingenden Händel-Variationen und Pfitzners Solhaugmusik. *Hans Gelbke*, dem immer eine sachliche Wiedergabe aus dem unangetasteten Geist des

zu belebenden Werks in selbstverständlichem Können zu danken war, entzündete seine Strauß-Liebe am Don Juan und erreichte zuweilen mit seinem Orchester und Chor, wie in der Fünften Bruckners, im Reger-Psalm, Erformungen von seltener Eindringlichkeit. Die Volkssinfoniekonzerte in ihrer Konzentration auf eine stileigene Erscheinung der Klassik und Frühromantik versagten leider in dem als begrüßenswerte Neuerung eingeführten Vortrag, der jeweils vor dem Erklingen die schicksalhafte Bindung von Schöpferpersönlichkeit und Werk, von Werk und Zeitstil aufdecken sollte. Die Unzulänglichkeit und sachliche Unhaltbarkeit der laienhaften Versuche ist um so bedauerlicher, als gerade in diesen Vorträgen, unterstützt im didaktischen Hinweis eines Volkskonzerts, die Voraussetzung einer allgemeinen Musikbildung hätte gegeben werden können; als weitere Voraussetzung zu einer, der üblichen Musikzivilisation entgegengerichteten, ehrlichen (ehrlich in der Möglichkeit des Wissens und der Selbstentscheidung) Musikkultur. Im üblichen Reiseprogramm der Gastquartette war weiterhin eine erfreuliche Wandlung festzustellen: Die *Wendlings* vermochten mit Regers op. 74 tief zu erschüttern, und die *Budapester* verzichteten endlich auf ihre slawische Vortragsfolge und brachten das erste Hindemith-Quartett nach M.-Gladbach. Das *Bonner Klaviertrio* überraschte mit des jungen Thomas erstem und schon eigenwertigen Werk dieser Gattung. Überall Fortschritt — aber hoffnungslos das ewige »alte Lied« der »Prominenten« (Liedabende *Schlußnus*, *Erb*), nach deren Programm mit H. Wolf die Musikgeschichte endet — »und ringsumher ist grüne Weide«, sagt Pfitzner; und Reger gehört doch schon zu den »Klassikern«. *Walter Berten*

SALZBURG: Vier Orchester- und acht Kammerkonzerte u. a. — da heißt es »strichlierten« Bericht erstatten. Ein historisches Kirchenkonzert im Dom mit Vokal- und Instrumentalwerken alter Salzburger Hof- und Domkapellmeister präludierte die Veranstaltungen. *Messner* leistete mit seiner Sing- und Spielgemeinde nahezu Mustergültiges. Unter den Solisten brillierten Professor *Sauer* — einer der besten Organisten in deutschen Landen — und die Damen *Keldorfer-Gehmacher* und *Anday*. Das *Rosé-Quartett* erschien zweimal auf dem Podium. Die Auslegung von Beethovens op. 132 war von erlesener Meisterschaft. Im Es-dur-Quintett von Mozart erwies sich Prof. *Stiegler* als erstrangiger Hornist. *Oskar Ziegler* (Neuyork) versenkte sich liebevoll in Klavierwerke von Klassikern und Modernen. Neben *Rich. Mayr* (Baß) und *Kauz* (Geige) gab die *Wiener Bläservereinigung* einen Abend für musikalische Feinschmecker. Die Mozart-Serenaden Nr. 11 und 12 (für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte) und das Es-dur-Sextett Beethovens fanden eine abgestimmte Wiedergabe. Der *Wiener M. G. V.* wurde zur Mitwirkung eingeladen (ein Vokalkonzert und eines mit den Philharmonikern). Chöre von Bruckner, Brahms, Schubert und Reiter fanden den stärksten Anklang. *Clemens Krauß* führte in zwei Konzerten den Taktstock. Eine »Serenata notturna« und ein Horn-Konzert (Es-dur) — Stiegler blies meisterhaft — von Mozart, Beethovens 7. Sinfonie und R. Strauß' »Symphonia domestica« legte Krauß ungemein plastisch aus. Alle Lichter der Nuancierung leuchteten auf. Die *Wiener Philharmoniker* (mit *Mairecker* an der Spitze) waren von einer faszinierenden Musizierfreudigkeit. In reifer Abgeklärtheit ließ *Schalk* Bruckners »Achte« — mit dem Adagio Kronjuwel — erstehen. *Bruno Walter* zauberte wie ein Magier die Melodieseligkeit und -trunkenheit, die »Himmels-Bruegheliade« (Finale) der »Vierten« Mahlers vor. Die *Gerhart* kündete das Sopransolo wunderschön. Die Philharmoniker schwelgten in bald milder, bald lodernder Klangpracht. *Kauz* sang im G-dur Violinkonzert Mozarts die Kantilene. Hinreißend der Ausklang: Webers »Oberon«-Ouvertüre. Die Begeisterung für Walter und das Orchester stieg zur Siedehitze. *Franz Gräflinger*

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Pietro Mascagni hat eine neue Oper »Piccolo Marat« vollendet.

Klaus Pringsheim arbeitet an einer Tanzpantomime »Der zerbrochene Spiegel«, zu der *Klaus Mann* die Textunterlage geschaffen hat.

OPERNSPIELPLAN

ANTWERPEN: Der Spielplan der *Königlichen Flämischen Oper* für 1926/27 verzeichnet als *Uraufführungen* folgende Werke von *flämischen* Komponisten: »Klaas in Luilekkerland« (Klaus im Schlaraffenland) von *P. J. D'hoedt* und »De Geest« (Der Geist) von *Edward Verheyden*. — An Erstaufführungen sind geplant: »Jenufa« von *Leoš Janáček*, »Snjegurotschka« von *Rimskij-Korssakoff*, »Le Sauteriot« (Die Heuschrecke) von *Sylvio Lazzari*, »Salome« von *Richard Strauß* und *Wagners* »Rienzi«; ferner Ballette von *Pick-Mangiagalli* (»Das Zauberglockenspiel») und *Strawinskij*.

BARMEN-ELBERFELD: Die *Vereinigten Stadttheater* haben an bemerkenswerten Erstaufführungen »Turandot« von Puccini und »Cardillac« von Hindemith vorgesehen. In Aussicht genommen ist außerdem ein neues Werk von *Kurt Weill* und Verdis »Macht des Geschickes« in der Werfelschen Bearbeitung.

BERLIN: *Hans Pfitzners* Neubearbeitung der Marschnerschen Oper »Der Vampyr« wurde von der *Staatsoper* zur Aufführung erworben.

DESSAU: Vom *Friedrich-Theater* sind an Novitäten u. a. geplant: die komische Oper »Maruf« des Franzosen Henri Rabaud *(deutsche Uraufführung)*, Atterbergs »Das Wogenroß« *(Uraufführung)*, Strauß' »Intermezzo«, Wellesz' »Alkestis«, Gnecchis »Cassandra«; im Tanz als *Uraufführungen*: Glucks »Der Prinz von China«, Atterbergs »Die törichten Jungfrauen«, Ambrosius' »Des Narren Lied«, Sibelius' »Scaramouche«.

GERA: Das *Reußische Theater* hat folgende Werke zur *Uraufführung* in dieser Spielzeit angenommen: »Ein kurzes Leben« von Manuel de Falla, »La Roseria« von Vittorio Gnecchi.

KAISERSLAUTERN: Das *Stadttheater* sieht in seinem Spielplanentwurf folgende Erstaufführungen vor: Händels »Rodelinde«, Pfitzners »Christelflein«, Rezniceks »Holofernes«, Siegfried Wagners: »Bärenhäuter«, Strauß' »Intermezzo«, Mattauschs »Esther«, Busonis »Arlecchino«, Massenets »Werther«, Puccinis »Turandot«, Tschaikowskijs »Pique Dame«.

LEIPZIG: Im Arbeitsplan der *Städtischen Oper* stehen an *Uraufführungen*: »Clavigo« von Max Ettinger (nach Goethe), »Jonny spielt auf« von Ernst Křenek, »Das Zauberwort« von Maurice Ravel, »Alcina« von Händel, in der Fassung von Hermann Roth.

LÜBECK: Das *Stadttheater* kündigt als *Uraufführung* Verdis »Macbeth« an. Zum erstenmal gegeben werden: Händels »Xerxes«, Mozarts »Titus«, Mussorgskijs »Boris Godunoff«, Overhoffs »Mira«, Puccinis »Gianni Schicchi« und »Turandot«, Stephans »Die ersten Menschen«, Weißmanns »Leonce und Lena«.

MAINZ: Die *Oper* plant für die Saison 1926/27 folgende Novitäten: »Wozzek« von Manfred Gurlitt, »Der Golem« von d'Albert, »Romeo und Julia« von Zandonai *(deutsche Uraufführung)*, »Das listige Füchslein« von Janáček, »Cardillac« von Hindemith, Verdis »La forza del destino« (in der Werfelschen Bearbeitung) und ein Ballett von Manuel de Falla.

OLDENBURG: Die Intendanz des *Landestheaters* nimmt für 1926/27 an bemerkenswerten Erstaufführungen in Aussicht: Händels »Acis und Galathea«, Debussys »Pelleas und Melisande«, Mussorgskijs »Der Jahrmarkt von Sorotschintsi«, Puccinis »Turandot«, Hindemiths »Cardillac« und »Nusch-Nuschi«.

PLAUEN: Im *Städtischen Theater* gelangen die Opern »Cosimo« von Hildebrand und »Das lachende Haus« von Mattausch zur *Uraufführung*.

PRAG: Das Arbeitsprogramm des *Neuen Deutschen Theaters* für die Spielzeit 1926/27 wird u. a. an Erstaufführungen umfassen: »Jenufa« von Janáček, »Die Macht des Geschicks« von Verdi (Text-Neudichtung von Franz Werfel), »Cardillac« von Hindemith, »Der Dieb des Glücks« von Schuster; die Pantomimen »Die Mondsüchtige« von Erwin Schulhoff, »Der wunderbare Mandarin« von Bartók. — Das *Tschechische Nationaltheater* sieht an *Uraufführungen* vor: »Svanda dudák« von Jaromir Weinberger, »Fagott und Flöte«, Ballett von E. F. Burian, »Die Brüder Karamasoff« von Jeremias, »Wer ist der Mächtigste auf der Welt«, Ballett von Martinu. Zur Erstaufführung gelangen »Großvaters Vermächtnis« von V. Novák und »Die Sache Makropulos« von Leoš Janáček.

SCHWERIN: Gerhard Schjelderups »Sturmvögel« wurden vom *Mecklenburgischen Landestheater* zur *Uraufführung* erworben.

WIEN: Die *Staatsoper* bringt als nächste *Neuheiten* Puccinis »Turandot« und Verdis »La Forza del destino« heraus.

KONZERTE

ELBERFELD: *Hermann Ambrosius'* 3. Sinfonie wurde von Franz v. Hoeßlin zur *Uraufführung* angenommen.

HAMBURG: Unter der künstlerischen Leitung von *Albert Mayer-Reinach* hat sich hier ein »*Collegium musicum*« gebildet, in dem vor allem alte Hamburger Musik zur Aufführung gebracht werden soll. Für den kommenden Winter hat sich der Verein u. a. die Hamburger Erstaufführung des neuentdeckten Telemannschen Singspiels »Vespetta und Pimpinone« gesichert.

KASSEL: Der *Lehrergesangverein* erwarb zur Erstaufführung in dieser Saison W. Rinkens »Idyll«, gemischter Chor a cappella und »Der Trommelgraf«, gemischter Chor mit Klavier, Piccoloflöte, Trompeten und Schlagzeugbegleitung.

KÖLN: *Walter Braunfels'* neues Werk, eine *Messe*, mit deren Fertigstellung der Komponist zur Zeit noch beschäftigt ist, wurde von Hermann Abendroth zur *Uraufführung* erworben.

MAINZ: In den Sinfoniekonzerten *(Paul Breisach)* wird die zeitgenössische Produktion durch Werke von Strauß, Schönberg (Orchesterlieder), Bernhard Sekles (Uraufführung), E. H. Schmidt, H. F. Redlich (Uraufführung), Casella, Prokofieff, Milhaud u. a. vertreten sein.

STUTTGART: In den 10 Sinfoniekonzerten des Württ. Landestheaters unter Leitung von *Carl Leonhardt* kommen u. a. zur Aufführung: Bruckners 3. und 9. Sinfonie; Arthur Honegger: 3 Orchesterstücke; Paul Hindemith: Konzert für Orchester op. 38; Gerhard von Keußler: Sinfonie (d-moll); Ewald Strässer: 6. Sinfonie; Bach: 3. Brandenburgisches Konzert; Joh. Christian Bach: Sinfonie B-dur; Beethoven: 7. und 9. Sinfonie.

* * *

H. W. v. Waltershausen arbeitet an der Vollendung der Partitur einer *Kleinen Krippenmusik* für Kammerorchester und obligates Cembalo. Die *Uraufführung* wird in der Musikalischen Akademie in *München* sein.

Ludwig Neubecks »Deutschland«, Chor mit Orchester, wurde vom *Braunschweiger Lehrergesangverein* und der *Kieler Liedertafel* zu Erstaufführungen in kommender Saison angenommen.

TAGESCHRONIK

Zur Durchführung des Programms der *Reichskunstwoche* haben sich die folgenden künstlerischen Verbände und Vereinigungen zusammengetan: Reichswirtschaftsverband bildender Künstler, Novembergruppe, Künstlerverband deutscher Bildhauer, Freie Vereinigung der Graphiker, Architekten-Verein zu Berlin, Verein Berliner Künstler, Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, Verein der Künstlerinnen zu Berlin, Gewerkschaft deutscher Geistesarbeiter, Allgemeine deutsche Kunstgenossenschaft, Deutscher Bühnenverein, Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, Verband deutscher Erzähler, Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten, Reichsverband der deutschen Presse, Verband der konzertierenden Künstler, Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Deutscher Musikalien-Verlegerverein, Schutzverband deutscher Schriftsteller und die Abstrakten.

Die umfangreiche Tagesordnung der vom *11. bis 16. Oktober* dieses Jahres in *Darmstadt* stattfindenden *Fünften Schulmusikwoche* weist u. a. folgende Vorträge auf: Staatssekretär *Heinrich Schulz* (Berlin): »Volkstümliche Kunstpflege«; Universitätsprofessor *Willy Hellpach*: »Musische Erziehung«; Prof. Dr. *Paul Luchtenberg* (Darmstadt): »Grundfragen einer Erziehung zur Kunst«; Dr. *Ernst Krieck* (Mannheim): »Musik und Erziehung«; *Alfred Stier* (Dresden): »Funktionelles Hören als Grundlage der Tonika-Do-Lehre«; Prof. Dr. *Georg Schünemann* (Berlin): »Experimentelle und erkenntnistheoretische Musikerziehung«; Prof. Dr. h. c. *Carl Thiel* (Berlin): »Heimatkunde in der Schulmusik«; Regierungsrat *Richard Wicke* (Weimar): »Der Musiklehrplan in der Volksschule«; Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. *Max Friedlaender* (Berlin): »Das Volkslied in der Schule:«; Prof. Dr. *Hans Joachim Moser* (Heidelberg): »Neues aus dem deutschen Liederschatz des 16. Jahrhunderts«; Prof. Dr. *Willibald Gurlitt* (Freiburg i. Br.): »Alte und neue Polyphonie im Kampf um das musikalische Bildungsideal der Gegenwart«; Privatdozent Dr. *Hans Mersmann* (Berlin): »Die Bedeutung des Volksliedes für das Musikverständnis«; Prof. *Georg Rolle* (Berlin): »Schulgesang und Chorverein«; Geheimrat D. *Flöring* (Darmstadt): »Die Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Chorgesanges in Deutschland«; Geheimrat D. *Julius Smend* (Münster): »Der

deutsche Choral«, ein vornehmes Bildungs- und Kulturelement«.
Die Tagung für deutsche Orgelkunst, die kürzlich in Freiburg stattfand, hat beschlossen, zur planmäßigen Fortführung ihrer Arbeiten eine *Zentralstelle für die Fragen der deutschen Orgelkunst* zu schaffen. Zum Leiter wurde Prof. *Biehle* (Bautzen) gewählt, in dessen Versuchsstelle für Orgelbau, Glockenwesen, Raumakustik und Kirchenbau die wissenschaftlichen Untersuchungen aller einschlägigen Fragen fortgeführt werden sollen.
Im österreichischen Nationalrat wurde ein Gesetzentwurf eingebracht, betreffend die Errichtung einer Vereinigung »Österreichische Musiklehrerschaft«. Darin heißt es, daß in jedem österreichischen Bundesland von der betreffenden Landesregierung eine Organisation als »Österreichische Musiklehrerschaft« ins Leben gerufen werden soll. Alle jene, die im Hauptberuf Musikunterricht erteilen, gehören, sofern sie staatlich geprüft sind, ohne weiteres der neuen Vereinigung als Mitglied an. Das neue Gesetz ist der erste Schritt auf dem Wege zur Schaffung eines eigenen Musikergesetzes, das in der Herbstsession des österreichischen Nationalrates zur Behandlung kommen wird.
Anfang Dezember findet das *erste Händel-Fest* der *Neuen Händel-Gesellschaft in Münster* (W.) unter *Rudolf Schulz-Dornburg* statt. Im Programm ist die Aufführung einer bis heute ungedruckten Jugendkomposition Händels vorgesehen, einer regelrechten *Chorkantate* im Stile Zachows. Das Werk, das vor Jahren einmal von Hermann Kretzschmar und Max Seiffert aufgeführt wurde, ist von letzterem bearbeitet und erscheint demnächst in seiner Sammlung »Organum«.

* * *

In *Baden bei Wien* wurde kürzlich eine bisher *unbekannte Beethoven-Gedenktafel* aufgefunden, die darüber Aufschluß gibt, wo Beethoven im Jahre 1818 wohnte. Bisher war es wohl bekannt, daß der Komponist im Jahre 1816 in der Allandstraße 9 wohnte, unbekannt war aber, wo er in den Jahren 1817 und 1818 logiert hat. Die kürzlich durch Zufall aufgefundene Gedenktafel gibt Aufschluß, daß er sich im sogenannten Schloß Braiten aufhielt, einem kleinen, einstöckigen Palais, das 1810 von dem polnischen Gelehrten Ossolinski von Tenczyn im schönsten Empirestil erbaut wurde. Bei den vor kurzem vorgenommenen Restaurierungsarbeiten stieß man auf eine ganz beschmutzte Tafel, die die Inschrift trägt: »In diesem Hause wohnte Beethoven im Sommer 1816—18«.
Die kritiklos aus der italienischen in einen Teil der deutschen Presse übernommene Nachricht, beim Mailänder Beethoven-Fest 1927 werde die italienische Uraufführung des »Fidelio« stattfinden, ist falsch. Angelo Neumann führte den »Fidelio« auf seiner berühmten Tournee in Mailand und Bologna 1883 neben den Wagnerschen Werken auf. Eine rein italienische Aufführung fand dann noch 1886 in Rom statt. Gehalten hat sich Beethovens Meisterwerk damals nicht.
In den ersten Tagen des Oktober wird unter Beteiligung der italienischen Regierung und hervorragender Persönlichkeiten aus allen Teilen der Welt die feierliche Bestattung der irdischen Überreste *Puccinis* in seiner Villa zu *Torre del Lago bei Mailand* erfolgen. Das Haus, einst der Lieblingsaufenthalt des Meisters, wird zu einem *Museum* ausgestaltet. Für ein zu errichtendes *Denkmal* hat die Regierung 150000 Lire beigesteuert.
Das an der Universität Königsberg vor kurzem errichtete *Institut für Heimatforschung* plant als eine seiner ersten wissenschaftlichen Arbeiten eine Gesamtaufnahme der *Volkslieder Ost- und Westpreußens*. Es wurde zu diesem Zwecke eine Kommission gebildet, der Dr. Müller-Blattau, Dr. Plenzat (Elbing), Universitätsprofessor Dr. Ranke, Dr. A. Schmidt (Danzig) und Universitätsprofessor Dr. Ziesemer angehören. Das Institut, von dem Fragebogen zu beziehen sind, bittet alle Ost- und Westpreußen um ihre Unterstützung.
Im Rahmen eines von dem Berliner Psychologen Prof. Carl Stumpf geplanten Unternehmens hat mit Unterstützung der Deutschen Akademie Dr. *Karl Huber bayerische Volksmelodien mit der Schallwalze aufgenommen*. Auf einer Reise durch die bayerischen Alpen verhörte er die bekanntesten Volkssänger; daran schloß sich eine Veranstaltung in München, bei der eine Reihe von dazu eingeladenen Gebirglern sang oder auf ihren Instrumenten Volksweisen spielte. Der Ertrag an neuem Material war über alles Erwarten reich. Prof. Stumpf schwebt nun nichts Geringeres vor, als eine lautschriftliche Sammlung aller noch in Deutschland lebendig gebliebenen Volkslieder.
Das Staatliche Musikkonservatorium in *Stambul* hat von der Regierung 20000 Pfund Sterling zugewiesen erhalten für Vorträge und Kurse zur *Wiedererweckung der türkischen Volksmusik* sowie zur Aussetzung von Preisen an türkische Komponisten. Das Konservatorium wird türkische Volksmusik durch Übertragung auf das Grammophon wieder populär

zu machen versuchen. Verschiedene Expeditionen und Rundreisen sind vorgesehen, um auch im türkischen Dorfe für die Wiedererweckung der türkischen Volksmusik tätig zu sein.

Hans Koeßler, der kürzlich in Ansbach verstarb, pflegte seine eigenen musikalischen Werke lange zurückzuhalten, ehe er sie der Öffentlichkeit übergab. Leider liegen nun viele ungedruckte Werke Koeßlers bei Freunden und Schülern, und der Komponist ist nicht dazu gekommen, ein Verzeichnis darüber aufzustellen und ein Testament zu machen. Noch in seinen letzten Stunden hat er davon gesprochen, daß seine Manuskripte und Briefe der Musikabteilung der preußischen Staatsbibliothek anvertraut werden sollten. Diesem Wunsch, den Koeßler auch gegenüber dem Direktor der Musikabteilung, Prof. Wilhelm Altmann, öfters wiederholt hat, wird hoffentlich Rechnung getragen werden.

Die *englischen Rundfunkgesellschaften* stellen zur Zeit ausgedehnte *Versuche über die Wirkung der einzelnen Musikinstrumente in der Wiedergabe durch das Radio* an. Es wurde dabei festgestellt, daß viele Instrumente bei der Funksendung ganz anders klingen als sonst. Man beabsichtigt, auf Grund dieser Experimente die Rundfunkorchester nach neuen Grundsätzen zusammenzusetzen. Auch wird die Einführung einer Anzahl neu konstruierter Instrumente erwogen, unter denen ein Marimbaphon und ein Spielophon genannt werden.

Mit Unterstützung der Notgemeinschaft Deutscher Wissenschaft und der »Norag« unternahm *Wilhelm Heinitz* vom Phonetischen Laboratorium der Universität *Hamburg* eine musikwissenschaftliche Forschungsreise nach den *Färöern*, um an Ort und Stelle die *rhythmisch-dynamische Struktur der dort heute noch lebendigen mittelalterlichen Reigentänze* zu studieren. Dr. Heinitz sammelte umfangreiches Material für das Phonogramm-Archiv des Phonetischen Laboratoriums. Als erster deutscher Wissenschafter, der nach dem Kriege die einsamen Inseln besuchte, wurde er überall mit dem Ausdruck der größten Hochachtung vor deutscher Kultur aufgenommen. Vom Lagthing, dem zur Zeit in Thorshavn tagenden *Färöerischen* Landtage, wurde er eingeladen, über die Ergebnisse seiner Forschungen einen Vortrag zu halten, der mit großer Begeisterung aufgenommen wurde.

In *Prag* wurde eine *Dr. Gerhard Keußler-Gesellschaft* gegründet, zu deren Präses Universitätsprofessor *Swoboda* gewählt wurde.

»*Richard-Sternfeld-Freundesdank*« nennt sich eine Vereinigung, die dem Gedächtnis des Verewigten ein seiner würdiges Grabdenkmal setzen möchte. Zur Durchführung dieser Absicht hat sich ein Werbe- und Verwaltungsausschuß gebildet, um bei Freunden und Schülern des Verstorbenen Spenden zu sammeln. Der Werbeausschuß besteht aus: Franz Stassen, Berlin, Luitpoldstr. 47; Otto Daube, Altenburg, Leipziger Str. 1; Bruno Wieger, Zeitz, Weinberge 65. Der Ausschuß wird die Spenden ordnungsgemäß verwalten und im Einvernehmen mit der Gattin und Tochter des Betrauerten die Errichtung des Grabmals anstreben. Einzelspenden sind an das Bankhaus Kühne und Ernesti, Zeitz, einzuzahlen mit dem Vermerk: »Zur Gutschrift auf das Konto Richard-Sternfeld-Freundesdank«.

* * *

Anläßlich des *50jährigen Bestehens* der Bayreuther Bühnenfestspiele hat die Stadt Bayreuth *Karl Muck* die goldene Bürgermedaille verbunden mit dem Ehrenbürgerrecht verliehen.

Professor *Ludwig Vollnhals*, der erste Konzertmeister des Bayerischen Staatstheater-Orchesters, hatte nach 40 Jahren treuester Dienstleistung um die Versetzung in den Ruhestand nachgesucht und trat am 1. September von seinem Posten zurück.

Das *Konservatorium* in *Dortmund* sieht im Oktober auf ein *25jähriges Bestehen* zurück. Die von Holtschneider und Hüttner gegründete Anstalt ist jetzt Eigentum der Stadt.

Als Nachfolger Ferdinand Wagners wurde *Josef Krips* (Dortmund) zum Opernleiter des *Badischen Landestheaters* in *Karlsruhe* gewählt, *Carl Johann Perl* zum Opernregisseur an die *Städtischen Bühnen* in *Essen* und *Ludwig Meinecke* (Koblenz) als Kapellmeister an das *Stadttheater* in *Hamborn*.

Egon Pollak (Hamburg) ist von Bruno Walter für mindestens 20 Gastspiele als Dirigent an die *Städtische Oper, Berlin*, engagiert worden.

Verpflichtet wurden: *Paul Grümmer* an die *Kölner Hochschule für Musik* an Stelle des Konzertmeisters Hesse, der als erster Solocellist der Staatskapelle nach Dresden geht; die Leipziger Gesangspädagogin *Franziska Martienssen* an die *Staatliche Akademie der Tonkunst in München*; *Eduard Zengerle* an das gleiche Institut als Nachfolger Schwickeraths zur Leitung des großen und des a cappella-Chors; *Rudolf Groß* (Riga) als Leiter der Kapellmeister- und Opernschule an das *Sternsche* Konservatorium, Berlin, und eben-

dort *Friedrich Schwabe* (Berlin) zur Leitung einer Ausbildungsklasse für Sologesang.
Der erste Kapellmeister der Breslauer Oper, *Ernst Mehlich*, ist als Dirigent der Sinfoniekonzerte und Leiter des gesamten städtischen Musikwesens nach *Baden-Baden* berufen.
Erwin Lendvai wurde zum *Chormeister des Männergesangvereins Rheinland* ernannt.

AUS DEM VERLAG

Die *Volksausgabe* des Musikverlages *N. Simrock* G. m. b. H., *Berlin-Leipzig* führt von jetzt ab den Namen *Edition Simrock* (*E. S.*). Die letzten Vorräte werden noch wie zuvor verkauft. Die bisher in der Originalausgabe erschienenen Werke kommen bei Neudrucken nach und nach ebenfalls im Gewande der Edition heraus (Form Klein-Quart).
Hans Pfitzner hat drei Orchesterzwischenspiele aus seiner romantischen Kantate »Von deutscher Seele« zu einem neuen, in sich zusammenhängenden Ganzen gestaltet, das im Verlag *Fürstner*, *Berlin*, als »*Symphonische Trilogie*« für großes Orchester erscheinen wird.
Arthur Honeggers Werke: »Chant de joie«, »Le chant de Nigamon«, »Le Dit des jeux du monde«, »Horace Victorieux«, »Pacific 231«, »Pastorale d'été«, Vorspiel zu Shakespeares »Sturm«, sowie ein Konzertino für Klavier und Orchester und seine dreiaktige Oper »Judith« hat der Leipziger Musikverlag *Otto Junne* G. m. b. H. für Deutschland, Österreich, Ungarn, Slowakei und einige andere Länder erworben.
Ein *Quartett* aus dem Nachlaß *Schuberts*, das bisher der Öffentlichkeit nicht bekannt war, erscheint demnächst im *Drei Masken Verlag, München*.
Im Verlag *S. A. Henn* in *Genf* ist kürzlich eine interessante Publikation erschienen: zwei *Salve regina*, deren eines, das berühmte Einsiedler-Salve, auf Grund einer ewigen Stiftung täglich nach der Vesper in der Klosterkirche, deren zweites, im fünften Ton, bei der Komplet vorgetragen wird. P. *Benno Gut* hat die Ausgabe besorgt, und *Linus Birchler* das Vorwort dazu geschrieben. Der Satz ist bei beiden Marienstücken vierstimmig, Note gegen Note, und hinterläßt einen eigenartigen, würdigen, feierlichen Eindruck.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Der Bilderteil dieses Heftes besteht aus den wohlgelungenen Porträts von *Hans Knappertsbusch*, *Heinrich Schenker*, *Hermann Scherchen* und Direktor *G. Gatti-Casazza*. Das Porträt Schenkers ist nach einem Schabkunstblatt hergestellt, das *Victor Hammer* in Wien nach der Natur fertigte. Das Blatt ist zum Preis von 35 Schilling bei Artaria, Wien I, Kohlmarkt, und vom Drucker selbst, Franz Schönickle, Wien IV, Starhemberggasse 3, zu beziehen.

TODESNACHRICHTEN

BONN: Mit 81 Jahren ist hier die Pianistin und Komponistin *Ella v. Schultz-Adajewski* gestorben.

GERA: (Reuß) Im Alter von 66 Jahren verschied der Thüringische Komponist *Friedrich Albert Köhler*. Außer mehreren Sinfonien und Kammermusikwerken, zahlreichen Liedern und Chören schuf er eine stattliche Reihe Opern, die in einigen deutschen Städten erfolgreiche Aufführungen erlebten. Am bekanntesten wurde die romantische Spieloper »Der Schatzhauser«.

GIESSEN: Kurz vor Vollendung seines 60. Lebensjahres ist der Universitätsmusikdirektor Professor *Gustav Trautmann* verschieden. Trautmann hat als akademischer Musikdirektor seine Verdienste. Den Frankfurtern steht er besonders nahe als langjähriger Dirigent des Schulerschen Männerchors, den er aufs beste geleitet hat.

MÜNCHEN: Kammervirtuos Professor *Bruno Hoyer*, der frühere hervorragende Hornist des ehemaligen Münchener Hoforchesters, starb mit 69 Jahren.

ROM: Der begabte, erst 34jährige italienische Komponist *Antonio Traversa* ist nach kurzer Krankheit gestorben. Traversa, auch als Virtuose des Klaviers und der Orgel bedeutend, zählte zu den schönsten Hoffnungen der römischen Musikgemeinde.

WEIMAR: Professor *Karl Zuschneid* ist im Alter von 72 Jahren verschieden. Der bedeutende Musikpädagoge war langjähriger Leiter und Direktor des Städtischen Konservatoriums in Mannheim und hat sich um das Musikleben Badens besondere Verdienste erworben. Ihm sind zahlreiche Neubearbeitungen in der Klavierliteratur zu danken; er ist bekannt auch als Komponist vieler Chorwerke für Männer- und gemischte Chöre.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Ancliffe, Charles: Englische Filmmusik. Nr. 1—6. Bosworth, Leipzig.

Braunfels, Walter: op. 36 Präludium und Fuge. Universal-Edition, Wien.

Casella, Alfredo: La giara (Der große Krug; Ballett). Sinfon. Suite. Universal-Edition, Wien.

Falla, Manuel de: El amor brujo. Liebeszauber Ballett. Schott, Mainz.

Grabner, Hermann: Kleine Abendmusik (3 Sätze) f. Kammerorch. Kahnt, Leipzig.

Kósa, György: 6 Stücke. Univers.-Edit., Wien.

Krasa, Hans: Sinfonie (aton.). Univers.-Edit., Wien.

Nestmann, Alfred (Dr., Leipzig): op. 3 Variationen, noch ungedruckt.

Rieti, Vittorio: Die Arche Noah. Suite aus d. Ballett. Universal-Edition, Wien.

Spelman, Timothy Mather: Saints' Days. Suite of tone poems (Sorrento, Venice, Siena, Assisi). Chester, London.

Weill, Kurt: op. 9 Quodlibet (Eine Unterhaltungsmusik). Universal-Edition, Wien.

b) Kammermusik

Bachrich, Ernst: Duo f. V. u. Vcell (atonal). Doblinger, Wien.

Bartovskij, J.: op. 3 Suite f. V. u. Pfte. Bosworth, Leipzig.

Cassado, Gaspar: Sonate f. V. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Hye-Knudsen, Joh.: op. 4 Zwei Kammerduette f. Fl. u. Vcell. Hansen, Leipzig.

Kaminski, Heinr.: op. 1b Quartett f. Pfte., Klarin., Vla u. Vcell. Universal-Edition, Wien.

Moritz, Edvard: op. 27 Streichquartett. Benjamin, Hamburg.

Reutter, Hermann: op. 20 Sonate f. V. u. Pfte. Schott, Mainz.

Schirinskij, W.: op. 4 Sonate f. Bratsche u. Klav. Russ. Staats-Verl., Moskau.

Schönberg, Arnold: op. 26 Sonate nach dem Bläserquintett f. Klar. od. Fl. od. V. und Pfte., bearb. v. F. Greißle. Universal-Edition, Wien.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Abramskij, A.: Sonate laconique p. Piano. Russ. Staatsverlag, Moskau.

Albeniz, Isaak: Reiseerinnerungen; op. 232 Klänge aus Spanien f. Pfte. Hofmeister, Leipzig.

Alnaes, Eyvind: op. 44 Deux Etudes mélodiques p. Piano. W. Hansen, Leipzig u. Kopenhagen.

Bloch, Ernest: Frohe Kinder. 10 Klavierstücke. Universal-Edition, Wien.

Blockx, Jean: op. 36 De Kinderwereld f. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Cantu, M.: Suite romantica; Ricordanze d'una feste campestre p. Pfte. Bongiovanni, Bologna.

Casella, Alfredo: Partita p. Pfte. ed Orch. Univers.-Edit., Wien.

Dukelskij, Wladimir: Zéphire et Flore. Ballett Klav.-A. Russ. Musikverlag, Berlin.

Eisler, Hans: op. 3 Klavierstücke. Univers.-Edit., Wien.

Fairchild, Blair: Curios (Chez l'antiquaire) f. Pfte. Schott, Mainz.

Fedorow, N.: Schule f. Saxophon. Völlige Neubearb. v. A. Baresel u. E. Fruth. Zimmermann, Leipzig.

Gal, Hans: Altwiener Tänze f. Pfte. frei bearb. Cotta, Stuttgart.

Graener, Paul: op. 74 Gotische Suite f. Pfte. Bote & Bock, Berlin.

Hasse, Joh. Adolf: Konzert f. Flöte und Streichquartett (Schering). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hiege, Hans Oskar: op. 9 Sieben Klavierstücke. Köster, Berlin.

Kósa, György: Bagatellen f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Mahn, Ernst Rich.: op. 7 Sonate (c) f. Pfte. Gebr. Reinecke, Leipzig.

Malipiero, G. Francesco: Drei Präludien zu einer Fuge f. Pfte. Universal-Edition, Wien.

Manén, Joan: op. A15 Caprice Nr. 2 f. V. m. Orch. Universal-Edition, Wien.

Milhaud, Darius: Cinq études p. Piano et Orch. Universal-Edition, Wien.

Mittler, Franz: op. 10 Chaconne f. V. allein. Doblinger, Wien.

Niemann, Walter: op. 107 Hamburg. Ein Zyklus v. 13 Charakterstücken f. Pfte. Peters, Leipzig.

Rambelli, D.: Il violinista moderno. Del ritmo e dei contracti ritmici. Bongiovanni, Bologna.

Reger, Max: op. 81 Variationen u. Fuge üb. ein Thema von Bach. F. 2 Pfte. zu 4 Hdn. bearb. v. K. H. Pillney. Bote & Bock, Berlin.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.


KÜNZEL-SAITE
EINGETR. SCHUTZ-
MARKE HERKULES
DIE SAITE DES
ANSPRUCHSVOLLEN
MUSIKERS
ÜBERALL
ZU HABEN

ENTWICKLUNGSMÖGLICHKEITEN DER MECHANISCHEN MUSIK

VON

ERWIN FELBER-WIEN

Es ist gewiß kein Zufall, daß gerade jetzt die mechanische Musik sich zu einer Art Eigenleben allmählich durchkämpft. Allenthalben ersetzt die Maschine den lebendigen Menschen, sie verdrängt das Handwerk und die Handarbeit, ihre Pferdekraft löst die Kraft des Zugtieres ab, und so spielt sich auch in den verschiedenen Künsten die Technik gegen den Geist auf, der sie geschaffen hat. Mit allerhand Surrogaten wird gearbeitet, das Kino ist für die breiten Massen ein willkommener Notersatz für das lebendige Theater, der Phonograph ist trotz aller technischen Mängel ein wertvolles, für Studienzwecke — namentlich des Gesangseleven — unentbehrliches Konservierungsmittel der lebendigen Musik, ihres Vortrages und ihrer technischen Wiedergabe, das Radio ist ein schon heute hochwertiger Ersatz für Theater und Konzert und wird noch unmittelbarer, gewissermaßen anschaulicher wirken, sobald sich erst die weiter ausgestaltete Fernphotographie in wohl nicht zu ferner Zeit in den Dienst des Radio gestellt hat.

Ganz anders liegen die Verhältnisse für die mechanische Musik. Auch sie mag da und dort eine Art Notersatz für den persönlichen Solistenvortrag oder für das lebendige Orchester sein; doch nicht darin liegt ihre besondere Bedeutung, sondern in ihrem allmählichen Ausbau zu einem von der lebendigen Musik völlig unabhängigen, selbständigen Gebiete der Kunstmusik, das sich selbst seine Grenzen absteckt. Die mechanische Musik will die lebendige Musik weder nachahmen noch gar verdrängen, sondern sie will alles das voll ausschöpfen, was ihr gegeben und der lebendigen Musik versagt ist. Und daß sie gerade heute ihre ersten selbständigen Schritte wagt, hängt nicht nur mit dem Maschinenzeitalter sondern auch damit zusammen, daß die Kunst von heute — oder doch zumindest ein Zweig der Kunstentwicklung — einen antiromantischen Zug hat und daß die musikalischen Ausdrucksmittel heute vielfach andere sind als in der vorhergehenden Generation.

Die Gegenüberstellung von Klassik und Romantik, die innerlich mit der Antithese von Polyphonie und Harmonie irgendwie zusammenhängt, mag ebenso lückenhaft sein wie jede kunsthistorische Gliederung. Aber es bleibt doch in der Musik von heute ein Streben fühlbar zur Eindämmung der eine Zeitlang überstark betonten Persönlichkeit, zugleich ein Zug zu einer gewissen Nüchternheit und Sachlichkeit, die mitunter durch das mechanische Ablaufen eines sich selbst spielenden Instrumentes besser und charakteristischer musikalisch umgedeutet werden kann, als durch das persönliche Spiel des Menschen, der nicht ohne weiteres in der Wiedergabe des Stückes das Instrument beherrscht,

vielmehr oft genug im Banne seines Gefühles und im Zwange seiner Nerven von dem Stück beherrscht wird. So ergeben sich von selbst die Grenzen zwischen Stücken für mechanische Instrumente einerseits, deren Form und Inhalt ein für allemal fertig-unverändert und unveränderlich dastehen muß, und persönlich, individuell immer wieder je nach dem Temperament und der augenblicklichen Seelenverfassung des reproduzierenden Künstlers verschieden gestalteten Stücken andererseits, deren Vortrag auf dem Soloinstrument oder im Orchester eine immer wieder neue Erscheinungsform der vom Schöpfer gleichsam nur skizzierten Komposition ist. Die mechanische Musik steht objektiv fertig da, die lebendige Musik harrt erst der Erweckung durch die subjektive Deutung im Einzelfall. Freilich sind heute der Interpretation durch den Virtuosen ganz enge Grenzen gezogen: Sowohl Schönberg als auch Strawinskij und andere Moderne lassen kein Detail der Ausführung in ihrem Notenbilde ungelöst, so daß sich nach dem Urteil Ernst Křeneks der Eindruck der Strawinskij-»Rolle« von dem des persönlichen Vortrags Strawinskijs durch nichts unterscheidet. Eine andere Frage ist es freilich, ob der in Subjektivität befangene Komponist, der das allmähliche Werden seines Werkes mitgefühlt hat, überhaupt der berufene Interpret des fertig ausgetragenen Werkes ist, und ob es gerade bei den Meisterwerken der Kunst nur eine einzige authentische Interpretation gibt, ob nicht vielmehr verschiedene Spielarten eines Werkes möglich sind, deren jede einzelne ein künstlerisch vollwertiges Ganzes ergibt, wofern nur zwischen den einzelnen Teilen ein aus einem starken Temperament heraus erfühltes künstlerisches Gleichgewicht hergestellt ist.

Grundsätzlich wird es der gleiche Mißgriff sein, ob man eine für einen Mechanismus komponierte Musik durch den Künstler spielen, oder lebendige Musik durch den Musikautomaten reproduzieren läßt. Freilich, wie viele Komponisten für lebendige Musik nähern sich heute bereits der mechanischen! Strawinskij, der alles Subjektive, Pathetische, Psychologisierende vermeidet und in seiner Musik die Stimmen und Motive gleichwie die Räder eines Uhrwerkes ineinandergreifen läßt, wußte der Aufführung seines »Concertino« durch das Brüsseler »Pro Arte-Quartett« kein höheres Lob zu spenden, als in den bezeichnenden Worten: »Es war eine richtige Nähmaschine« . . .

Kann man jede lebendige Musik in ihrem Drang nach Freiheit und Persönlichkeit irgendwie als romantisch bezeichnen, so muß man der mechanischen Musik ohne weiteres einen antiromantischen Charakter zubilligen, und aus diesem Antiromantischen, Unpersönlichen ergeben sich von selbst die Wege und Ziele ihrer weiteren Entwicklung. Diese Entwicklung ist übrigens schon in früheren Zeitläufen vorhergeahnt: Wenn Haydn in seiner Sinfonik ein Uhrwerk laufen läßt, so achtet er genau auf das Starre, Mechanische des ganzen Satzes. Wenn Mozart in seinem Todesjahr Originalkompositionen für mechanische Orgel schreibt, so schaltet er, der Romantiker unter den Klassikern, alles Romantische aus. Die Wiedergabe dieser Kompositionen

auf einem mechanischen Orgelwerk wirkt übrigens, wie Ernst Toch, einer der energischsten Vorkämpfer der mechanischen Musik, feststellt, ungleich charakteristischer als der Vortrag durch den Organisten, der sich eben dem Geist bzw. der Leblosigkeit des Mechanismus niemals ganz unterordnen kann. Und wenn Beethoven in seiner 8. Sinfonie Mälzels Metronom, mit dessen praktischer Verwendung ein erster Schritt zur Mechanisierung der Musik getan war, ein Denkmal setzt, so ist selbst er, der kühnste Freiheitskämpfer der Tonkunst, auf eine gewisse Stereotypie des Satzes bedacht.
Aus der Leblosigkeit des Mechanismus ergibt sich von selbst, daß die unmittelbarste Musik der Seele, die Singstimme, nach Möglichkeit aus der mechanischen Musik ausgeschlossen wird. Ganz abgesehen davon, daß die Maschine niemals bei noch so weitgehender technischer Vervollkommnung das Seelische der Singstimme wiederzugeben vermöchte, ist ja die Singstimme mit ihrem individuellen und Geschlechtscharakter gewissermaßen der Musikmaschine feindlich, polar entgegengesetzt. Freilich wagt heute auch die Singstimme bereits Ausflüge in das Grenzgebiet des Mechanischen, wie etwa Lieder ohne Worte von Carol Rathaus, die nur auf offenes A, gedecktes O und gebrummtes M zu singen sind, beim Donaueschinger Musikfest in ihren objektivierenden Tendenzen gezeigt haben. Übrigens nähert sich die Singstimme auch dort dem Mechanismus, wo sie jenseits von dem gefühlsmäßigen Arioso in den Koloraturen und Solfeggien im Wetteifer mit den Instrumenten — wie etwa bei den Jungfranzosen seit Debussy — sich selbst als Orchesterinstrument bekennt und ihr höheres Leben preisgibt. Aus der grundsätzlichen Ausschaltung der Singstimme scheint sich von selbst eine Abwendung vom Polyphonen, von der freien Stimmführung, zum mechanisch-harmonischen Zusammenklang hin zu ergeben, scheinbar ein innerer Widerspruch, da sich hier der antiromantische Mechanismus der im Wesen romantischen Harmonik zuwendet. Doch wie weit ist die Harmonik bzw. Akkordik von heute an sich von der Romantik von einst entfernt. Septimen- und Nonenketten, dissonierende Trillerketten in den verschiedenen Stimmen, freieste gleichzeitige Verwendung von Dur und Moll, wie man sie auch in den verschiedenen Wandlungen des Jazz findet, haben mit der in Tonika und Dominante wurzelnden Harmonik der Romantik und mit deren mehrdeutigen, ins Unendliche irrenden Akkorden gerade noch das Rohmaterial gemeinsam. Zwischen der Entwicklung des Jazz und der Entwicklung der mechanischen Musik bestehen übrigens auffallende Paralellen: Wenn im Jazz die Melodik nicht gerade prägnant ist und der straff gespannte vielfach synkopierte Rhythmus über sie dominiert, wenn man in dem immer mehr verstärkten Schlagzeug trotz aller ursprünglichen Frische den Geist des Maschinenzeitalters mit seinen Hupen und Sirenen verspürt, so liegt da gewissermaßen eine Verwandtschaft mit der mechanischen Musik vor, die schon heute ähnliche Merkmale aufzeigt, mag sie nun original für Automaten oder zunächst noch für lebendige von Künst-

lern gespielte Instrumente geschrieben sein. Hierher gehören die verschiedentlichen modernen Werke für Ragtime, Cakewalk, Foxtrott, für Shimmy, Jazz usw., in denen kurze, klare Formen herrschen, in denen der Rhythmus, oft durch reichstes Schlagwerk gestützt, die Vorherrschaft ausübt. So etwa die Ragtimes von Eric Satie oder von Georg Auric und die Piano-Rag-Musik von Igor Strawinskij. Hier liegen gewissermaßen die Fundamente bloß, auf denen die mechanische Musik aufbauen kann, hier herrscht eine durchaus unsentimentale, unliterarische Musiksprache, und hier war zugleich eine Fundgrube für das Sinfonieorchester des Amerikaners Paul Whiteman, der mit seinen Bearbeitungen für Jazz-Orchester ebenso wertvolle Vorarbeit für die mechanische Musik geleistet hat, wie die deutschen und englischen Grammophongesellschaften und die Erbauer mechanischer Instrumente, die unausgesetzt an der Verbesserung und reicheren Klangdifferenzierung der Mechanismen arbeiten.

In all diesen halb barbarisch-frischen, halb zivilisiert-müden Tänzen lebt der Intellekt, die Skepsis, die Ironie von heute. Bei solchen Klängen und Rhythmen mag man Visionen von Marionetten erleben, die an Drähten gezogen werden, aber niemals einen romantischen Gefühlsüberschwang. Whiteman weiß, daß er in dieser Musik dem Geschmack der breiten amerikanischen Großstadtmassen entgegenkommt, doch so famos er in seinem Orchester Niggerweisen umzuformen vermag, so vergeblich ist andererseits sein Werben um die alten klassischen Meisterwerke, deren auf der Tonika und Dominante aufgebaute, in dem Gefühlserleben wurzelnde Melodik er gleichfalls für sein Jazz-Orchester bearbeiten möchte. Was er erreicht, ist eine Art Mumifizierung der Musik, der blühenden Melodik wird Farbe und Lebenskraft entzogen gleich einer in ein Herbarium gepreßten Pflanze. Doch es ist andererseits irgend etwas Wahrhaftiges darin, wenn man eine alte konventionelle, mit ihrem Temperament gleichsam nur tändelnde Ouvertüre Rossinis von solch einem Orchester oder auch von einem alten Orchestrion gespielt vernimmt. Alles Leblose, Nichterlebte gewinnt eben durch den mechanischen Vortrag an Eindringlichkeit.

Daher auch die starke Wirkung von Mechanismen, wenn es heißt, Puppenspiele oder Marionettentänze zu begleiten und zu stützen, wie es Hindemith mit Erfolg in seinem »Triadischen Ballett« versucht hat; oder wenn es gilt, Mechanismen der Außenwelt im Musikautomaten umzudeuten. So müßten etwa all die Glockenspiele und Spielereien mit Uhren und Spieldosen im Mechanismus viel lebenswahrer herauskommen als im Solo- und Orchesterspiel. Es wäre wohl einen Versuch wert, beispielsweise die verschiedenen Uhrengeräusche, die melodischen Stundenschläge, den Silberklang der Spieluhren, die Kikeriki- und Kuckucksrufe in Ravels »l'heure espagnole« auf mechanischem Wege wiederzugeben, oder etwa die Klangeffekte von Honeggers dahinsausender Lokomotive »Pacific 231«, oder von Martiniz' Sportstück »Half time«, oder gar von Strawinskijs »Feuerwerk« mechanisch umzuschreiben.

Für derlei mit Ausschluß von Subjekt und Psyche geschriebenen Stücke mag sich die »sachliche« Wiedergabe viel besser eignen als die »persönliche«. Wenn man äußerliche, gefühlsmäßig inhaltsleere Kompositionen, wie die 2. Liszt-Rhapsodie, abwechselnd von Virtuosen und vom Automaten vernimmt, ist man unschlüssig, welcher Wiedergabe man den Vorzug geben soll, und Liszts »Spanische Rhapsodie« kommt — auch in Busonis schimmerndem Orchestergewand — von der mechanischen Starre ebensowenig los, wie der Foxtrott in Křeneks Oper »Der Sprung über den Schatten«, in dem das Treiben der sogenannten guten Gesellschaft persifliert wird.

Es hat eben schon längst mechanische Musik gegeben, bevor moderne Originalinstrumente und nur ganz langsam und vorsichtig umfangreichere Originalmusik nachfolgte, die sich die Fähigkeiten und die Wesenheit der mechanischen Instrumente zu eigen machte. Ihr Hauptvorzug sind die ganz besondere Klarheit und ihre schier unbegrenzten technischen Möglichkeiten. Viel schärfer als im modernen Orchester, das von den gigantischen Klangkörpern der früheren Generation weg immer mehr dem Kammermusikalischen und der solistischen Verwendung der einzelnen Instrumente zustrebt, hebt sich hier jedes einzelne Instrument von anderen plastisch ab. Die Gegensätze berühren eben einander: Gleichwie Bach als höchste Steigerung der Polyphonie ein Unisono bringt, oder die abendländische Musik als letzte dynamisch-agogisch seelische Kraftanspannung die Pause, das Schweigen, so bringt der leblose Musikautomat hier eine gegenüber der lebendigen Musik in der scharfen Plastik erhöhte Lebenskraft, ein höheres, wenn auch unsinnliches Leben der instrumentalen Einzelwesen. Es sind hier namentlich die an sich stärker im Mechanischen verankerten Blas- und Schlaginstrumente, die weiterer Entwicklung, weiterer technischer Durchbildung fähig sind. Zieht man den Aufschwung in Betracht, den schon heute das alte Saxophon und die Posaune mit ihren Glissandi bei Whiteman und in anderen berühmten Jazz-Orchestern genommen haben, denkt man an die zahlreichen für die europäische Musik noch lange nicht entsprechend ausgenützten asiatischen Schlagwerkzeuge — Glocken, Xylophone, Röhrenglocken usw. — an all die Fülle melodischen Schlagwerkes des siamesich-javanisch-indonesischen Kulturkreises, die etwa im javanischen »Gamelan«*) zu ganzen Gruppen und gegliederten Untergruppen entwickelt sind, von deren hoher Kultur unser abendländisches Orchester kaum noch Kenntnis genommen hat, so erkennt man, wieviel koloristisch Neues der automatischen Zukunftsmusik vorbehalten bleibt. Weniger Bedeutung hätten für die Entwicklung des mechanischen Orchesters, wie erwähnt, die Streicher, die mit der im persönlichen Spiel wurzelnden Sinnlichkeit zugleich ihren Hauptreiz verlieren, und am schlechtesten käme natürlich die Singstimme weg, die eben nur als Instrument — im Wettbewerb mit anderen Instru-

*) Über den Gamelan vergleiche man den Aufsatz »Das Javanische Orchester« von Linda Bandara und die dazugehörigen Bildbeilagen in Heft XVIII/5 der »Musik«.

menten — eine Daseinsberechtigung im Mechanismus hätte. Bezeichnend, daß das Whitemansche Orchester, dessen 23 Mann 36 Instrumente bedienen, im allgemeinen nur 2 bis 3 Geigen, hingegen ebenso viele Hörner, auch sonst starke Bläserbesetzung, 3 Saxophone, Sarusophon und Sousaphon, 2 Klaviere und Zelesta besitzt; das Mechanische überwiegt gegenüber den seelischen Instrumenten. In dem gleichen Maße als das Melodische an Eigenleben verliert, vermag in der scharfen, deutlichen Zeichnung des Mechanismus der Rhythmus hervorzutreten. Hier wäre es viel leichter als auf dem lebendigen Instrumente oder im Orchester des Konzertsaales verschiedene Rhythmen gegeneinander zu führen, gegenüber der Polyphonie der alten Mehrstimmigkeit eine Polyrhythmie, eine rhythmische Vielstimmigkeit im Sinne Strawinskijs und der Primitiven auszubauen, und das Ohr durch wiederholtes Hören dieser Platten, also durch »Übung«, an diese neue Welt von Rhythmen zu gewöhnen. Und Hand in Hand mit dieser Polyrhythmie könnte ein heterophoner Ausbau der Musik erfolgen, durch eine Umspielung der Melodie in scheinbar mehr oder weniger improvisierten Variationen, die gleichzeitig mit dem Thema auftreten, wie es dem siamesisch-javanischen Kulturkreise geläufig, und wie es auch in den amerikanischen Jazz-Orchestern Brauch geworden ist, die ad libitum in Trillern, Arpeggien, Ornamenten, in Dissonanzen und anderen freien Veränderungen der Melodie improvisieren. Selbstverständlich käme der Automat auf Grund seiner technischen Leistungsfähigkeit leicht in die Lage Drittel-, Viertel- und Sechsteltöne zu produzieren, dieses neue System dem Halbtonsystem gegenüber zu stellen und damit nicht so sehr zur melodischen Bereicherung — selbständige melodische Vierteltöne scheinen mir in der abendländischen Musik noch auf lange Zeit hinaus ausgeschlossen — als vielmehr gleichwie durch die Aufnahme des orientalischen Schlagwerks zur Erweiterung des abendländischen Kolorits beizutragen. Daß die Automaten, da sie nicht auf die physisch begrenzten Möglichkeiten des Spielers Rücksicht nehmen müssen, beliebig viele Pianistenhände, beliebig viele Manuale und Pedale der Orgel spielen können und damit die Technik des Klaviers und der Orgel, die ja durch ihren komplizierten Mechanismus den Musikautomaten am nächsten stehen, außerordentlich bereichern können, darauf hat schon Ernst Toch in seinem instruktiven Aufsatz über »Musik für für mechanische Instrumente« im diesjährigen Sonderheft der »Neuen Musikzeitung« anläßlich des Donaueschinger Kammermusikfestes hingewiesen.

Neben dem Bestreben nach kammermusikalischer Verkleinerung und Intensivierung des Orchesters macht sich auch heute noch der Zug ins Gigantische, Mammutmäßige geltend. So erfordert das »Ballet mécanique« des Amerikaners George Antheil 16 elektrische Klaviere, 8 Xylophone, 2 Stahlplatten, 2 Elektromotore, eine Sirene, 2 Becken, 4 Trommeln und 1 elektrisches Glockenspiel. Mit diesem revolutionären Orchester eines Über-Berlioz will er »den Sieg der amerikanischen Zivilisation über das primitive Leben ver-

körpern«. Solche und noch viel weitergehende Anforderungen an das Orchester könnten durch den Bau eines Riesenorchestrions restlos erfüllt werden, das alle Instrumente und Klangsubtilitäten enthält. Viel weniger kostspielig könnte freilich der gleiche Effekt durch Originalkomposition auf eine riesige Grammophonplatte von vielen Metern Durchmesser erreicht werden, die nachher mitsamt ihren Schriftlinien auf photomechanischem Wege entsprechend verkleinert würde. Versuche damit wurden im Weimarer (Dessauer) Bauhaus schon vor längerer Zeit angestellt.

In dem Komplex der mechanischen Musik wirken Fragen künstlerischer, technischer, pädagogischer und wirtschaftlich-sozialer Art eng zusammen. Die mechanische Musik will sich jenseits von beseelter Musik auf ihr völliges Eigenleben allmählich umstellen, und man wird gut tun, zwischen sogenannter mechanischer Musik, die aus Gründen wirtschaftlicher Ersparnis — etwa in einem Arme-Leute-Theater oder in einem Vergnügungslokal — einen Notersatz in der mechanischen Wiedergabe lebendiger Musik gibt und andererseits Original-mechanischer Musik für mechanische Instrumente eine strenge Scheidung vorzunehmen. Im Einzelfall mögen sich auch beide Arten von Musik zusammenfinden, etwa als Nah- und Fernmusik im Konzertsaal, als Kontrastierung verschiedener Welten — real und irreal, himmlisch und irdisch, Märchen und Wirklichkeit, kirchlich und weltlich usw. — im Theater. Wie im Jazz, wie in Paul Whitemans Orchester werden *Technik, Klang und Rhythmus in der mechanischen Musik das Wesentliche sein* — auf Whitemans Spielereien mit bengalischen Lichteffekten, die freilich die Betonung des Mechanischen noch verstärken, wird man gerne verzichten —, die Melodie wird als eine Art Geschlechtswesen *zugunsten einer linearen Bewegung* zurücktreten, deren kammermusikalische Verästelungen in der Mehrstimmigkeit besonders plastisch hervorzutreten vermögen. Im übrigen sind *Vierteltöne, Polyrhythmie und Heterophonie* die natürlichen Wege der Entwicklung dieser jungen Kunstrichtung, die fernab von Romantik und Mystik die Nüchternheit von heute, die motorische Kraft und die rhythmische Härte des Maschinenzeitalters erfaßt und die Welt der Marionetten, der geometrischen Figuren, der Groteske usw. mit der Präzision der Maschine in Musik überträgt.

Wie in der Naturwissenschaft wirken auch in der Kunst Ererbtes und Erworbenes, Vorwelt und Umweltfaktoren ineinander und gegeneinander in dem Kampf um die Vorherrschaft. Ein solches Ererbtes ist die Freude an der persönlichen Wiedergabe, die uns heute noch im Blute steckt. Womit noch nicht erwiesen ist, daß man nicht im einzelnen Fall auf diese Persönlichkeit, das höchste Glück der Erdenkinder, zu verzichten vermag, wenn die Maschine sich mit der Zeit für besondere musikalische Aufgaben ihr überlegen erweist, wenn hier gewissermaßen die »Wahrheit« einer objektiven Musik gegenüber der »Schönheit« der beseelten Empfindung den rein musikalischen Zwecken vollkommener entspricht.

NEUE A CAPPELLA-KUNST

VON

SIEGFRIED GÜNTHER-BERLIN

Mittelalterliche Kunst hatte hochgesteigertem polyphonen Können, einer Kunst, die vorwiegend im Geiste der Kirche schuf und von dieser Organisation getragen wurde, neue Form und neuen Inhalt gegeben. Sie tat das, als sie nicht mehr wie in den alten Motets Volksliedmelodien nur kombinatorisch verwandte, sondern das lebendige und blutvolle Volkslied zum Mittelpunkt und Kern einer neuen Blüte chorischen Schaffens erhob. Am längsten hat dann die Kirchenmusik, treueste und konsequenteste Bewahrerin alten Könnens und wertvollen Kulturguts, diese Art der Erformung gepflegt, als deren letzte und überragende Denkmäler auf instrumentalem Gebiet Bachs Orgelchoräle dastehen: abschließende Dokumente einer Polyphonie aus dem Wesen des alten geistlichen Volksliedes. Auch manche Sätze Johann Sebastianscher Motetten sind Ausläufer dieser alten, einen cantus firmus reich umrahmenden und lösenden Polyphonie. Die Weiterentwicklung in Rokoko, Klassik und Romantik brachte mit der ganzen Umstellung im Stil als natürliche Folge die andere Wertung der Melodie. Deren Einbettung und Ausnutzung in einem polyphonen Geflecht kunstvollster Art und gedrungenster Kraft wurde Unmöglichkeit. Melos als Ablauf rhythmisch gleichformiger Strecken und Aufrollung dreiklanglicher Komplexe bedingte die Art der Volksliedbearbeitung, die bis vor kurzem nahezu alleinherrschend war und heute noch weiten Raum beansprucht: homophoner Satz mit seiner melodisch indifferenten Haltung der »Nebenstimmen«, Melos nur von oben herunter ins Harmonische projiziert. Wagnersche polyphone Zerklüftung, sein tristanisch feinabgestuftes Melos, dessen Sinn nicht mehr so stark in räumliche Breite als vielmehr ins intensiv Tiefe kleiner Maße geht, ist schicksalhaft geworden. Zuletzt, wie immer (das Warum dieses Falles wird noch zu erörtern sein), bemächtigt sich die Chorkunst dieser neuen Polyphonie. Othegravens Volksliederbearbeitungen — obwohl oftmals dem Geiste wahrer melodischer Polyphonie meilenfern — dokumentieren, daß die homophone Wertung des Volksliedmelos wieder der rein melodisch linearen Platz gemacht hat. Abermals ist Volksgesang Kern, Keimzelle kunstvoller Sätze geworden. Selbst der schwerfällige Männerchorkörper besinnt sich auf die Wiederkehr dieser alten chorischen Techniken. Schwingt in diesen wieder anderen Volksliedbearbeitungen eine neue Chorkunst nunmehr an, so löst sie sich allmählich aber bald von dem Urgrund ihres Gestaltens, das immer ein Ausgehen von dem Volksmelos ist. Je mehr die Bach-Renaissance bewußte Angelegenheit wird, je weitere Kreise das Wirken der Wissenschaft schlägt und den sichern Instinkt der Schaffenden rückwärts schauend neue Kraftgebiete zur Gewinnung neuen

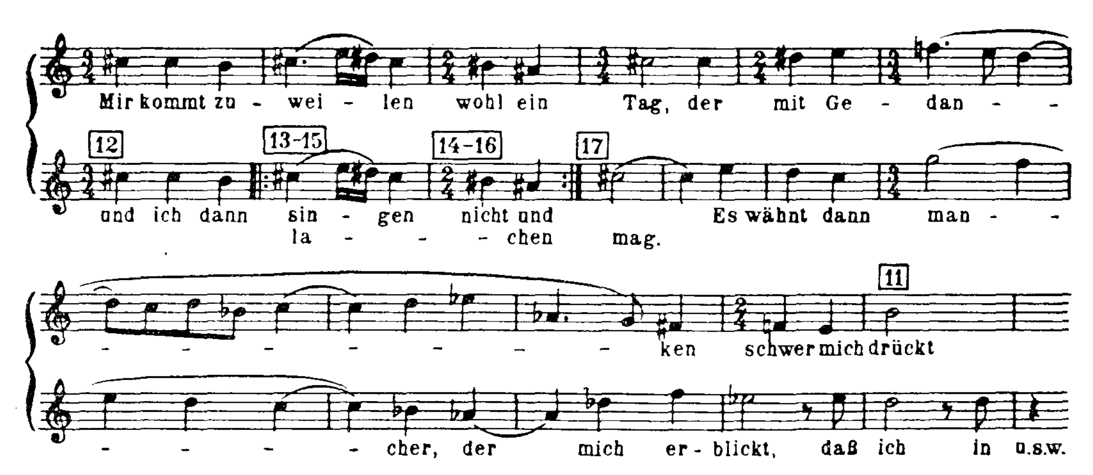
Bodens suchen läßt,*) je stärker als Folge dessen auch linear-melodisches Empfinden uns durchpulst, desto mehr ist der Grund für eine eigene, von der cantus-firmus-Technik wieder ganz gelöste polyphone Chorkunst gegeben. Der Kreislauf ist wieder einmal vollendet: abstrakt polyphone Chormusik der mittelalterlichen Schulen-Mischung dieser formbildenden Kräfte mit Volksliedelementen, die Kern und Stütze, schließlich Träger dieser chorischen Bauten sind, andere Wertung des Melos als eines vorwiegend rhythmisch-harmonischen Ablaufs, für den man nur die homophon-akkordische Art der Einkleidung finden kann, nach einer uns besonders lang erscheinenden Spanne nun neues Bewußtwerden der melodischen Kräfte des Volksliedes und Durchdringung des diesen cantus-firmus einkleidenden Gewandes mit seinen eigenen Kräften, schließlich Loslösung vom grundhaften Melos in eine rein selbständige Chorkunst hinein. Wir stehen an diesem Punkte bei der neuesten Haltung der Chormusik und in der Gruppe der Jüngsten: bei Hindemith und Křenek, bei Butting und Petyrek.
Aber noch ein anderes spielt sich hier ab. Die Techniken, bis ins späte Mittelalter Stimme und Gesang gemeinsam, sind immer weiter voneinander entfernt. Ihr ursprünglich gemeinsames Sein ist einer äußersten Differenziertheit gewichen, weil die Entwicklung des Mechanismus instrumentaler Spieltechnik sich besonders in der letzten Spanne bei einem immer beschleunigteren Tempo abwickelte. Es war natürlich, daß die gesangliche Technik, soweit sie nicht eine rein virtuose Spitzenleistung war, zurückblieb (es müßte denn jemand, da unser melodisches Empfinden und Können weit stärker als das primitiver Völker durch eine starke und einengende Systematik noch oder schon gebunden ist, auch für den Kehlkopf Ventile und Klappen erfunden haben). Eklatant wurde der Fall erst, als sich die Musik mehr und mehr aus dem struktiven Gerüst der Tonalität löste und sich eine so ganz andere Art des Ausdrucks schuf. Die Divergenz zwischen Instrumentalkunst und vokaler Chorkunst drohte zur Katastrophe zu werden. Es ist bezeichnend, daß die oben genannten Werke noch von kleinen Vereinigungen erst gesungen werden. Einmal deutet das darauf hin, daß eben die Masse der Singenden den Weg in die neue Ausdrucksform noch nicht gefunden hat. Zum andern hängt diese Erscheinung noch in weiteren Bedingnissen. Hat sich die Musik immer mehr vom Massenaufgebot der Kräfte entfernt und eine gewisse Intimität in Haltung und Geist entwickelt, so folgt sie diesem Zuge auch auf dem Gebiet des Chorischen. »Kammerchöre« nennt Butting seine Kompositionen.**) Hindemiths opus 33 trägt die Bezeichnung »Liederbuch für mehrere Singstimmen«. Zweierlei war zu schaffen: einmal der Ausgleich zwischen instrumentaler und chorischer Erformung, wobei es eine tief klaffende Lücke zu schließen und die

*) Hans Mersmann, »Die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts« in »25 Jahre neue Musik, Almanach der Universal-Edition, Wien« 1926. Seite 32ff.
**) Kurz vor Abschluß dieser Studie erfahre ich vom Komponisten, daß die Sätze ursprünglich für großen Chor gedacht sind und erst anläßlich der Donaueschinger Aufführung so genannt wurden.

Einheit der Musik in Geist und Technik wiederherzustellen galt,*) zum andern die Besinnung auf die intime Haltung und die kleinen, die internen Maße der neuen Musik.
Noch eines fällt ins Auge. Errungenschaften neuester Musikentwicklung haben sich erst verhältnismäßig spät und nur in Deutschland auf dem Gebiete der Chorkunst geltend gemacht. Soziale Struktur, Gemeinschaftsempfinden wirkt sich in den verschiedenen Nationalitäten verändert aus. Chorisch ist Deutschland in letzter Zeit allein wieder vorwärtsweisend gewesen.**) Seine ganze musiksoziologische Struktur, die starke Neigung zur Vereinsbildung muß es zum Brennpunkt chorischen Fortschritts machen. Aber erst verhältnismäßig spät kam auch hier die Auswirkung, weil durch die natürlichen Bedingtheiten, wie sie in der Materie liegen, zu weit intensiveren Besinnlichkeiten nicht nur gereizt sondern sogar gezwungen wird. Ehe auf chorischem Gebiete ein neues Schaffen möglich wurde, schien es nötig, das Extreme mancher Erscheinungen abzustoßen oder wenigstens abzuschleifen. Eine gewisse stilistische Verfestigung trat in der neuen Musik ein, bevor das Gebiet »Chor« Objekt eines weiteren Interessentenkreises von Komponisten wurde. Das gilt sowohl für das Schaffen überhaupt, wie auch für die einzelnen Schaffenden. Erst nachdem das Ungesund-Spekulative mancher musikalischen Novembererrungenschaft mit nur Bluff-Charakter, aber ohne jeden dauernden Wert und ohne die nötige Reife überwunden, erst als die Entwicklungsstrecke durchmessen war, innerhalb deren »die Idee, seit Mahler im Kunstwerk dominierend, den Organismus aufgezehrt und überwunden hat«***) und eine Formung der Idee Platz griff, die ein neues Faßliches überhaupt wieder bedeutete, erst da konnte das Gebiet der mehrstimmigen Vokalkomposition von verschiedenen Seiten her in Angriff genommen werden. Die es aber bearbeiteten, haben Sturm und Drang wohl bereits überwunden und sind zur Festlegung ihres Personalstils ein gut Stück fortgeschritten. Křeneks erste Chorkomposition trägt die Opuszahl 23 (drei gemischte a cappella-Chöre auf Worte von Mathias Claudius) und sein hier besprochenes Werk dann gleich die Werkzahl 35. Hindemith ist mit seinem »Liederbuch für mehrere Stimmen« schon beim opus 33 angelangt und hat ein tüchtiges Stück Entwicklungsweg hinter sich. Butting ist mit seinen drei a cappella-Chören nach Stefan George bei Werk 27. Nur Petyrek hat sich bereits vorher und chorisch stärker engagiert. Alle nun arbeiten sie — sehen wir auf diese wenigen neuen Werke insgesamt — auch an der Schaffung eines andern gemeinsamen Sachstiles.

*) Adolf Weißmann, »Das Donaueschinger Kammermusikfest 1925«. »Die Musik« XVII, Heft 12, Seite 910ff. Ferruccio Busoni, »Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst«. Leipzig, 11.—20. Tausend. Seite 34f.
**) Siehe die Absätze über die Chormusik der einzelnen europäischen Länder in: Alfred Einstein, »Das neue Musiklexikon«. Berlin 1925.
***) Hans Mersmann, a. a. O., Seite 39: auch hierzu J. G. von Allesch, »Die Grundkräfte des Expressionismus« im Bericht über den zweiten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin 1924. Stuttgart 1925. Seite 112ff.

Schauen wir zuerst kurz auf die Eigenart eines jeden Werkes. Hindemith entwickelt in seinen sechs Chorsätzen auf altdeutsche Texte (Luther, Burggraf zu Regensburg, Spervogel, Heinr. von Morungen, Reinmar) eine herbe Plastik der Linien, die in ihrem ganzen Gefüge instrumentale Herkunft zeigt. Sie ist feinsinnig mit der »ars antiqua« verglichen worden.*) Cantus-firmus-Techniken geben in den Stücken »Art läßt nicht von Art — Heimliches Glück — Landsknechtlied« den Ausschlag. Motivisch-imitatorische Arbeit formt fast alle Sätze. Es ist einheitlich entwickelter Stil festzustellen, der allenthalben ins Melodisch-Polyphone mit Macht drängt und rhythmisch-metrisch gleiche Periodizität der Erformung meidet oder auflöst. In einem Stück wie »Heimliches Glück« führt das zu einem fein ausgewogenen Spiel von Verschränkungen, einmal in der Formung des cantus firmus selbst, der seine feste Struktur in sich löst, dann aber auch durch eine rivalisierende Gegenstimme des



(folgt Reprise 1—17. Die Takte 13—16 sowohl Abklingen des Vordersatzes wie Anschwingen des Mittelsatzes!) **)

Altes (die im Mittelteil als solche ganz schweigt) Gleichgewicht erhält. Eine erhöhte Ausgewogenheit wird dem ganzen Gebilde durch die Haltung der begleitenden Stimmen verliehen, die in gelösten Rhythmen den Hauptgesang umranken. Melodische Horizontalität gibt allen Stücken Hindemiths das charakteristische Gepräge. In Křeneks »Jahreszeiten«-Zyklus ist trotz betonter Linearität doch weit stärkeres Ausgehen vom rein Klanglichen und ein Hineinmünden in dasselbe zu verzeichnen. Polyphon-melodische Haltung führt hier oft in akkordisch-homophone Verknotungen, deren lineare Tendenz

*) Johannes Wolf, »Niederländische Kunst und Chormusik von Křenek und Hindemith«. Die Musikerziehung 1926. Seite 65ff.

**) Man vergleiche mit dieser Melodie die Partien der Singstimme in den »Serenaden« opus 33, die gleiche Struktur in anderer Umgebung und bei geänderten Bedingnissen aufzuweisen haben.

da, aber weit mehr hinter Klängen verhangen ist.*) Das führt — wie ähnlich bei Hindemith — zu einem Strukturwechsel, der selbst neues Ausdruckselement wird, eine Erscheinung, über die noch eingehender zu sprechen ist. Doppelmotivischer Technik im »Winter«, im Anreihungs-, nicht im Entwicklungsstadium verwandt, geht in den anderen Sätzen nachahmende Motivtechnik voran, ohne indessen die Struktur gänzlich zu beherrschen. Felix Petyrek formt seine »drei frohen geistlichen Lieder« ohne allzu viele Komplikationen im Stilistischen. Die Weiterentwicklung des chorischen Problems ist hier mit Intensität nach innen verlegt. Eine Steigerung, Verfeinerung und delikate Abwägung klanglicher Reize ist erzielt worden, indem von einer im naiv dreiklanglichen hängenden, volkstümlichen Melodik aus die Erformung mit starken linearen Kräften durchschossen wurde. Geist und Klang von Mahlers spielerischem »Es sungen drei Engel ein süßen Gesang« (Frauenchorsatz der dritten Sinfonie) leuchten hinein. Die Verlagerung des Gleichgewichtes bald nach der Seite homophon-akkordischer Durchsetzung, bald nach der andern starker primär-melodischer Spannungen wird auch hier feinstes Ausdrucksmittel. Der unmittelbar wirkenden Klangfreudigkeit dieser Petyrekschen Sätze steht die tiefe, ausdruckgeladene Verhaltenheit der Buttingschen Linien und die sängerische Eigenwilligkeit ihrer melodischen Bogen gegenüber, die mehr aus dem Stimm- und Singgemäßen des Linienschwunges, denn aus dem Vertikal-Klanglichen her sich formt. Eine frei-kontrapunktische Technik macht nur vereinzelt von motivischen Durchführungen und von der Entwicklung eines sinnfällig umrissenen Gedankens Gebrauch. Das Geflecht verankert sich seltener im primär Akkordischen, schöpft dann aber wieder aus vertikalen, vieltönigen Komplexen mit einer eigenen, tiefen Kraft und faßt die Stefan Georgeschen Verse mit aller Ausschöpfung des Empfindlichen.

Einheitlich geschlossen in Stil und Wirkung stehen diese Chorkompositionen jedes der vier Neuerer da und ergeben untereinander so ganz verschiedene Bilder. Was ist ihnen allen gemeinsam, was bei allen in gleicher Weise vorhanden und entwicklungs-bedeutsam für einen neuen Stil der Musik überhaupt und der Chorkunst insbesonders?

Was vor allem auffällt: Die Trennung der Stile ist aufgegeben. Aus einer lebhaften Polyphonie, die das Akkordische weit zurückdrängt, schwingt die Erformung leichter und häufiger als je in einen conductus-Stil hinüber und wieder zurück. Dieser Gegensatz durch Strukturwechsel und enge Koppelung verschiedener Strukturen wird neues Ausdrucks- und bildendes Formmittel. Křeneks »Frühling« ist für letzteres ein besonders faßbares Beispiel.

---

*) In scheinbar gleichartigen Stellen ist die innewohnende melodische Energie bei äußerlicher Übereinstimmung völlig verschieden. Man vergleiche etwa die Lendvaische wesentlich akkordische Struktur weiter Strecken im engen Männerchorsatz, wie sie der »Deutsche Arbeitersang«, Text von Ludwig Thoma, aufweist, mit vertikalen Folgen ohne jede melodische Durchdrungenheit in Kompositionen rein homophoner Art.

Text:	Der Mensch ... ist das Meiste	Das grüne Feld ... offnen Räumen	Das weite Tal ... angelehnet
Zeilenzahl:	2	4	2
Ausdruckstyp:	Schwankend und wechselnd	Gelöst und beschwingt	Raum- u. Gewichtsempfinden
Formtyp:	Linienverwebung u. akkordische Kristallisation	Linearität und Polyrhythmik	Intensive klanglich-akkordische Verknüpfung

Klangstrukturen verschiedener Grade ergeben sich als notwendige Folge dieses mannigfaltig variierenden Stils. Der Dreiklang erhält seinen neuen Sinn, wird nur mehr als Ziel und Entwicklungsmarkstein angewandt. Die Křenekschen Chöre weisen diese seine Funktion am klarsten und eindringlichsten auf.
An andern Stellen wird die Dreiklangsbildung als Ziel und Teilziel gelöst in das eines einzelnen Tones. In Petyreks zweitem Stück sind die Verknotungen des Liniengeflechtes auf dem e^1 die Zielpunkte der Einzelstrecken. Nicht mehr der Klang, sondern der einzeln schwingende Ton wird Anfang und Ende: die Auflösung akkordischer Struktur, das Aufgeben terzig gebauter Klänge als zentrales Bildungsmittel manifestiert sich hier am deutlichsten, wie in Ausgang und Ziel immer die wahre Wesenheit dieser Musik eindeutig festliegt.*) Eine andere Intensität des formalen Gliederns wird damit Brauch. An solchen, nicht mehr in üblichen Kadenzformeln erreichten und allein in Dreiklänge mündenden Stellen tritt »dem ästhetischen Eindruck von Eindeutigkeit und Notwendigkeit auf der einen Seite der ästhetische Eindruck von Vorläufigkeit und Zufall auf der andern gegenüber«.**) Schließlich ist ja der historische Fortgang so: vom Kontrastprinzip klassischer und romantischer Erformung sind wir noch nicht los. Seinem Finden, Anwenden und Steigern folgt jetzt eine neue Durchseelung von der Seite des Stil- und Strukturwechsels aus,***) vielleicht letztes und wirksamstes Bereicherungsmittel. Ein Unterganzes bindet diese reiche Fülle der Erscheinungen stärkstens: die melodisch primäre Kraft, die auch akkordisch scheinende Verknotungen durchsetzt.
Diese nahe Vereinigung der Strukturen hat als stilbildende Folge zuerst: mehrstimmige, meist zweistimmig-klanglich potenzierte Komplexe. Eine zwei-

*) Dabei ist bezeichnend, daß weitaus die meisten Chöre in einen Dreiklang oder einen Einzelton münden und von ihm ausgehen. Natürlich spielt hier, besonders bei den Anfängen, auch Chortechnisches hinein.
**) Paul Frankl, »Stilgattungen und Stilarten«. Bericht über den zweiten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in Berlin 1924. Stuttgart 1925. Seite 101 ff.
***) Der Strukturwechsel innerhalb eines geschlossenen Satzes ist deutlich zu spüren, sowie das Kontrastprinzip überhaupt bewußte Anwendung findet. (Siehe die Sonaten- und Sinfoniethemen der Klassiker.) Es wird aber erst jetzt bis in die Klarheit bewußter Gestaltung gehoben: Verbindung von barocken und klassischen Stilbildungsmitteln.

stimmige, scharf gegeneinander abgesetzte Linienführung wird in Terzen, Sexten oder in beiden Abständen verdoppelt: Butting im dritten seiner Chöre (Anfang und später mit einer noch zutretenden Mittelstimme), Křenek besonders häufig im »Sommer« (so ist der Sommer da — der um das Jahr sich windet — daß sich das Feld — u. a. m.), Hindemith vor allem im dritten Stück (er biß die Schaf') und im fünften (fast durchgehends in den »begleitenden« Stimmen). Petyrek hat diese klanglichen Verdopplungen in einem wesentlich anderen Sinne aufzuweisen. Sonst sind diese Erscheinungen klanglich potenzierte Komplexe, die einem Musizieren auf zweierlei Niveau noch die dritte Dimension, die der Tiefe zu geben suchen.*) Kontrapunktische Gegenüberstellung zweier kontrastierender Bewegungszüge wird mit klanglicher Multiplikation einer einzelnen Führerstimme verbunden: zwei Prinzipien sind einander verhaftet. Sie holen dabei diese Potenzierung unter klanglichen Gesichtspunkten heran. Aber dabei ist — wie in den mittelalterlichen Praktiken des Fauxbourdon und Gymel »jenes Spannungsmoment der Terzen und Sexten nicht allein ein rein akkordliches, sondern ist ebenso *untrennbar verbunden mit dem Bewegungsprinzip des melodischen Geschehens*«.**) Das heißt: die führende Stimme wird unter stimmklanglichen oder wohlklanglichen Gesichtspunkten in einer tieferen oder höheren Lage kopiert. Am klarsten und häufigsten in ihrer reinen Gestalt, ja mit einer gewissen Vorliebe verwendet Petyrek so diese Wirkungen. Neu ist nun bei den andern, wie sie in dieses akkordlich-melodische Bewegungsprinzip durch gleichzeitige Gegenüberstellung zweier solcher Züge eine kontrastlich-lineare Tendenz von solcher Kraft hineintragen, daß eine ganz neue Erscheinung wird. Diese Art: linearkontrastierende Melodien *gleichzeitig* klanglich zu potenzieren (eine Praxis, die als solche allein ja in Fauxbourdon und Gymel landläufig geworden), ist im Mittelalter nirgends anzutreffen.***) Wie weit dabei in der Gleichzeitigkeit dieser Erscheinungen, die eine von der andern aufgehoben wird, wie weit nun auch eine dritte, eine Vertikalität bei dieser doppelmelodischen und akkordisch-melodischen Haltung wirkungsmöglich wird, darüber sind uns bisher Physiologen und Akustiker alle Auskunft noch schuldig geblieben.†)

Als Folge der Strukturnähen ergibt sich zum andern eine Lösung vom starren System bisheriger Rhythmik. Polyrhythmik und Auflösung metrisch starrer Abläufe durch eine Fülle mensurierter agogischer Akzente††) sind das Kennzeichnende. Im Einklang mit seiner sonstigen stilistischen Haltung vermeidet Petyrek sinnfällige metrisch-rhythmische Konflikte. Die Auflösung des starren

*) J. Wolf, a. a. O., Seite 72.

**) Rudolf Ficker, »Formprobleme der mittelalterlichen Musik.« Zeitschrift für Musikwissenschaft VII, Seite 200ff.

***) Ich muß mich hier auf die dankenswerte Auskunft eines so intensiven Kenners mittelalterlicher Musik berufen, wie es mein verehrter Lehrer, Herr Univ.-Prof. Dr. Joh. Wolf ist.

†) Siehe als besonders deutliches Beispiel auch E. Lendvai »Die Erde bebt« (Berlin), das Doppelchörigkeit eines vierstimmigen Satzes mit sich überkreuzenden Stimmen schafft.

††) Paul Böpple, »Theoretisches und Praktisches zur Rhythmik der neuesten Musik«. Bericht über den musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel 1924. Leipzig 1925. Seite 80ff.

Systems geht hier in vorsichtigster Art und wenig greifbar vor. Butting löst seine rhythmischen Schemata stellenweise stark (Anfang vom ersten Stück; die Aufeinanderfolge von c-, $\frac{6}{8}$- und $\frac{3}{8}$-Takten im dritten), macht aber anderweitig von den Grundrhythmen, an denen er in regelmäßiger Skandierung des Textes meist festhält, poetischen Gebrauch (z. B. Nr. 2: »und zwischen seinen Stößen hört' ich Schritte«). Křenek und Hindemith lösen das regelmäßig taktische System nahezu ganz. Im fünften Stück hat der letztere eine metrisch-rhythmische Zweischichtigkeit, die ein Musizieren nicht nur in zwei linear-melodischen, sondern auch in zwei rhythmisch-metrischen Niveauhöhen, ein Äußerstes an polyphoner Gestaltung bedeutet. Nummer 6 gibt mit einer homophon-rhythmischen, taktisch regelmäßig gebauten Unterlage eine polyphon-melodische Doppellinie von anderer Rhythmik zusammen. Das Schema ist folgendes:

Sopr. I.

Tummel dich, tummel dich, guts Weinlein usw.

Tenor.

Frisch auf, gut Gsell, laß run - ner gahn.

Mit der Neigung zu schlicht metrischer Deklamation verbindet sich bei den Tonsetzern das Streben nach plastisch ausdruckshafter Fülle mensurierter agogischer Akzente. Man sehe besonders Hindemiths drittes und erstes Stück, dessen Haltung charakteristisch zwischen metrischer Festigkeit und dem Höchstmaß einer mit agogischen Dehnungen durchsetzten Konstruktion absichtsvoll hin und her pendelt. Von besonderem Interesse ist die Verkoppelung einer solchen Linie (Sopran) mit einem grundierenden Komplex (Unterstimme) in Křeneks »Frühling«.

Das grüne Feld ist herrlich ausge - breitet, da glänzend schon der Bach hin-

Das grü - ne Feld ist herr - - - lich aus - ge - brei - - - - tet.

untergleitet. Die Berge stehn bedecket mit den Bäumen, und herr - lich ist die Luft in offnen Räumen.

Die Ber - ge stehn bedecket mit den Bäu - men, u. herr - lich ist die Luft in offnen
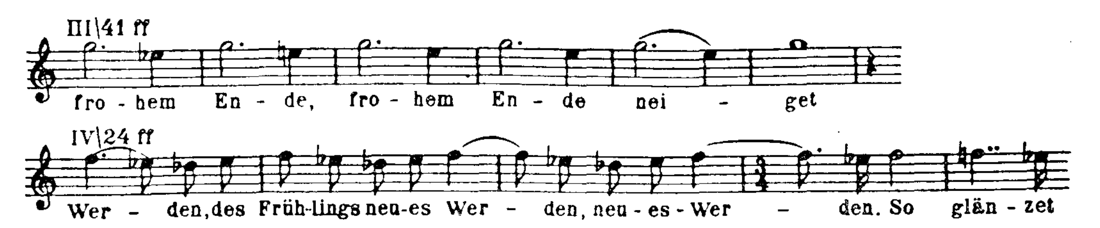
(Taktstriche hier als Skandierungszeichen!)

Das Raumhafte des »Breitens« ist besonders deutlich.

Damit kommen wir auf eine Reihe nicht neuer, aber charakteristischer Einzelzüge dieser Chorwerke. Der Sinn für Schwere- und Raumwirkungen*) spricht

*) Paul Bekker, »Wesensformen der Musik«. Veröffentlichungen der Novembergruppe, Berlin.
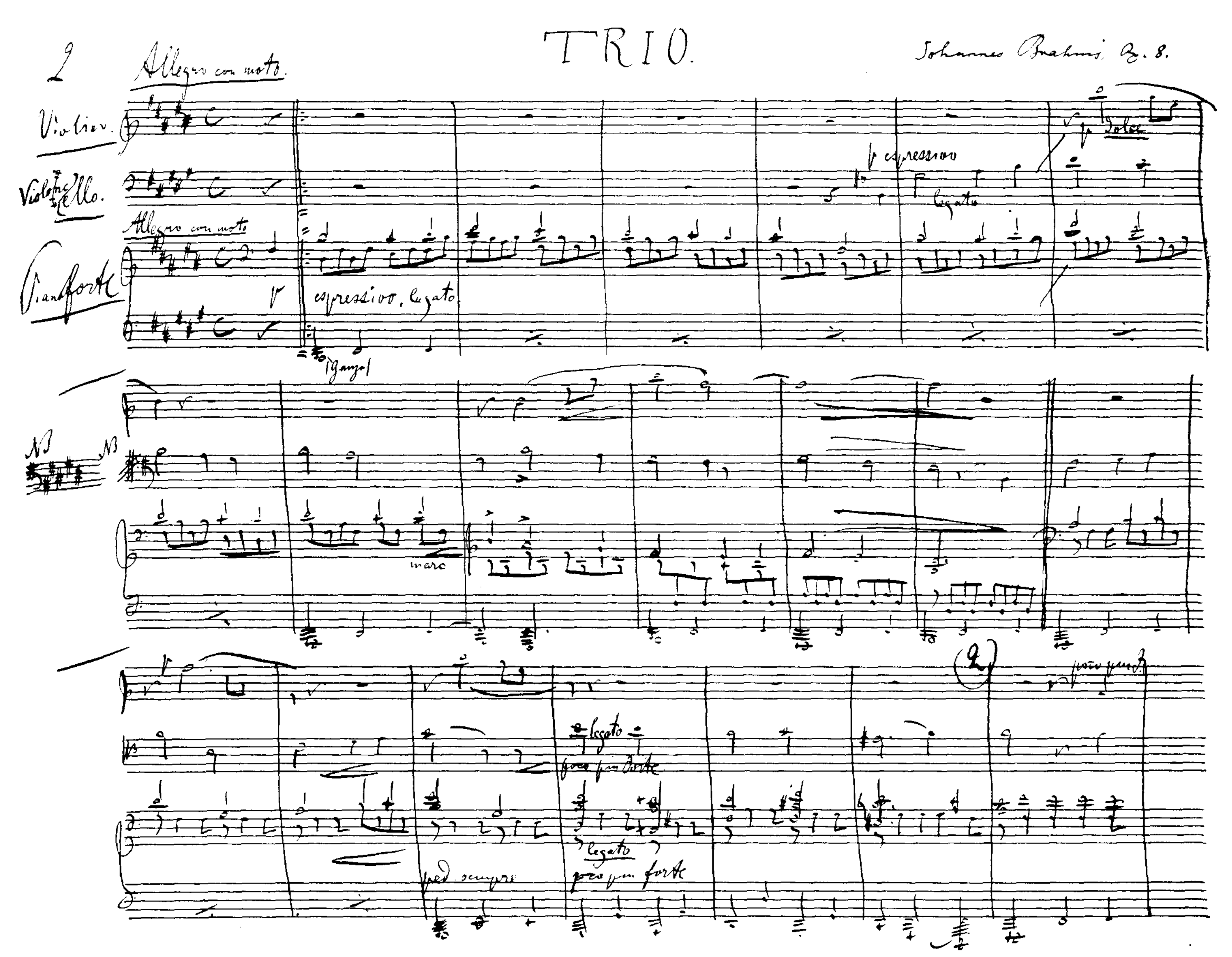
aus Kreneks Kompositionen besonders stark. Man schaue auf Stellen im ersten Stück: »in offnen Räumen (c+d) — das weite Tal ist in die Welt *gedehnet* (die ganze Klangfolge) — und Turm und Haus an Hügeln *angelehnet.*« Malerisch greifbare Züge finden sich auch sonst in reicher Zahl, ohne System und ohne körperhafte Geste von unmittelbar sinnenhafter Art zu werden (Butting im zweiten Stück: »gelle Fanfarenton«, im dritten der armausbreitende Aufschwung des »Heil!« Kreneks



Hindemiths Drehfigur im »Tummel dich« u. a. m. Auffallend sind bei letzterem auch die häufig mit Oktavverdoppelungen arbeitenden Strecken, die an instrumentale Vervielfachungen denken lassen. Instrumentalen Einschlag zeigen auch die Stellen, wo auf akkordisch wogendem oder akkordisch ruhendem Klanggrund Pizzicato-Linien sich bauen: Krenek im »Winter«. Umgekehrt: eine gezogene melodische Linie mit quasi Pizzicato-Stützung: Hindemith im dritten Chorsatz, Petyrek im zweiten bei »der Bauer ging ins Haus — sie hingen den Kessel übern Herd«.

Überblicken wir rückschauend die Versuche, in Anwendung der neuen kompositorischen Errungenschaften und aus der andern Grundeinstellung der Musik gegenüber heraus eine neue Chorkunst zu schaffen, so springt aufs Deutlichste vorerst das eine ins Auge. Hier, wie in all den jüngst geschaffenen Werken scheint nach der Unsinnigkeit des nachnovemberlichen Maximums der Ungleichheit, Ungebundenheit, der gewollten Primitivität das Stadium des größten Reichtums, soweit er sich mit größter Regelmäßigkeit verträgt, erreicht. Wenn die jetzt webenden Kräfte meßbar werden und sich als beständig erweisen, so wird sich zeigen, ob dieses Beruhigen im Schaffen, das auf Gewesenes stärker als je zurückgreift, Schwäche oder Spiel beständiger neuer Kräfte ist. Im Gegensatz zur schwachen Stilkopie mancher Nachahmer scheinen hier tiefschürfende Mächte am Werk. Nachdem die Unmöglichkeit Tatsache wurde, Wesentliches, innere Bedeutung aller Dinge ohne Zwischenlösungen darzustellen, ziehen wir uns auf das Unumstößliche, Physikalische zurück, das nun im Konstruktivismus zutage tritt.*) Doch scheint noch nicht die Konstruktivität soweit getrieben, daß nur Allerkühlstes, fast Steriles wurde. Auch das ist da, dann aber Zeichen der Schwäche. Alle diese Chorsachen hier sind, obwohl in ihrer bewundernswerten konstruktiven Gebundenheit Reaktion auf einen als Ganzes impotenten Expressionismus, doch voller lebendiger Glut.

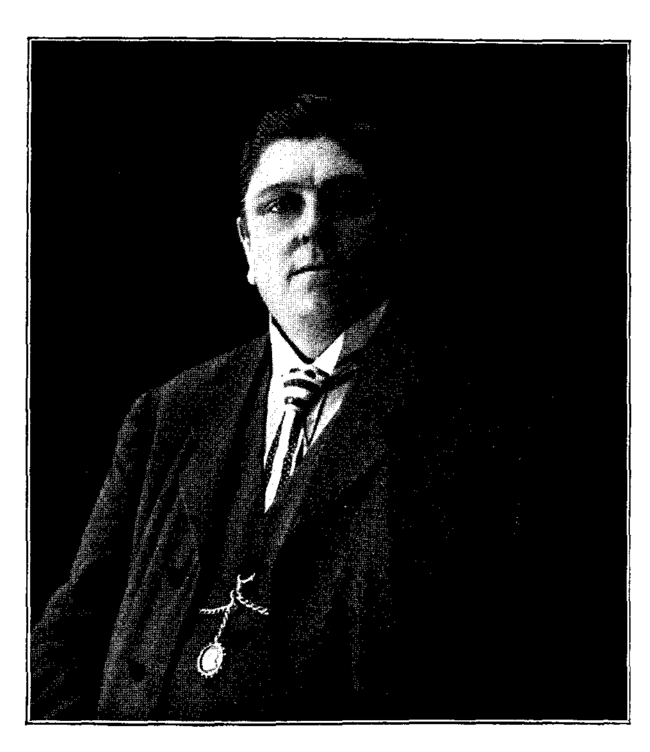
*) G. J. von Allesch, a. a. O., Seite 116.



Die erste Seite des Trios in H-dur op. 8 von Johannes Brahms (Erste Fassung)



Mustafà



Alessandro Moreschi

Die letzten Kastraten

DIE NEUE AUSGABE DER BRAHMSSCHEN KAMMERMUSIKWERKE

VON

OSSIP SCHNIRLIN-BERLIN

Das Vorwort in der von mir erstmalig revidierten Ausgabe*) besteht nur aus wenigen Textzeilen, weil der Hauptraum für die vielen Notenbeispiele verwendet werden mußte. Erst an dieser Stelle sollen die verschiedenen Punkte des Vorworts eingehender erörtert werden.

Es ist in der Ausgabe folgendes hinzugefügt worden:

I. »Metronom-Bezeichnungen zu den Sätzen, was Brahms selbst auch manchmal getan«, bedauerlicherweise aber nicht bei allen Werken und Sätzen durchgeführt hat. Das wäre sicher für die Spieler wie für die Wissenschaft sehr lehrreich gewesen, namentlich in späterer Zeit. Unsere Gegenwart ist noch eng mit dem Brahmsschen Geist und seinem Empfinden verbunden, sein Rhythmus pulsiert noch in uns, aber es kommen andere Zeiten, andere Generationen, und dann wird man genaue Tempoangaben vermissen. Deshalb ist es besser, seine Tempi wenigstens durch einen Zeitgenossen metronomisch festzuhalten, schon deshalb, weil Brahms selbst die Tempobezeichnungen zwischen Manuskript und Stichvorlage oft geändert hat. So ist z. B. in seiner ersten Violinsonate mit Klavier G-dur op. 78, 1. Satz, im Manuskript nur Vivace angegeben, während es in der Stichvorlage und im Druck Vivace *ma non troppo* heißt. Auch im letzten Satz steht im Manuskript Allegro moderato, in der Stichvorlage aber und im Druck Allegro *molto* moderato. Weiter lauten manche Stellen in der vorhandenen gedruckten Ausgabe anders als in den Manuskripten und in den Stichvorlagen. Vielleicht handelt es sich hier um Druckfehler. Deshalb sind alle diese Stellen als Fußnoten in meiner Ausgabe hinzugefügt worden.

II. »Fingersätze und Bogenstriche für die Einheitlichkeit des Zusammenspiels.« Ein Streichquartett-Ensemble ist um so hervorragender, je einheitlicher seine Bogenführung. Es wirkt sehr störend, wenn zwei oder alle vier Streicher dieselbe Phrase jeder mit anderem Bogenstrich spielt. Alle vier Bogen müssen, wenn die Ausführung des Werkes vollkommen sein soll, *einen* Atem, *eine* Phrasierung haben. Nicht jeder für sich, sondern jeder für den anderen zugunsten des Ganzen. Bei dieser Ausgabe ist gerade auf einheitliche Bogenführung allergrößte Aufmerksamkeit verwendet worden.
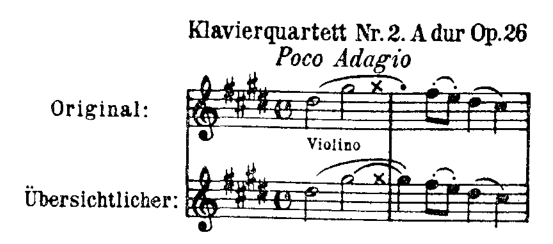
III. »Sind bei sämtlichen Pausen Stichnoten hinzugefügt worden.« Dadurch wird schon das erste Zusammenspiel erleichtert. Selbst bei Mozart und Beethoven stören oft die langen Pausen ohne Stichnoten. Pausenzählen bei Kammermusik ist kein schönes Musizieren. Sich allein auf das Ohr zu

*) Bei Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig.

verlassen, ist auch nicht immer sicher, denn es kommt mitunter anders, als man hört.

IV. und V. »Sind rhythmische und enharmonische Erleichterungen gemacht worden, wie sie Brahms selbst in ähnlichen Fällen angewendet hat.« Siehe einige Beispiele:

(Rhythmische Erleichterungen des Komponisten selbst:)
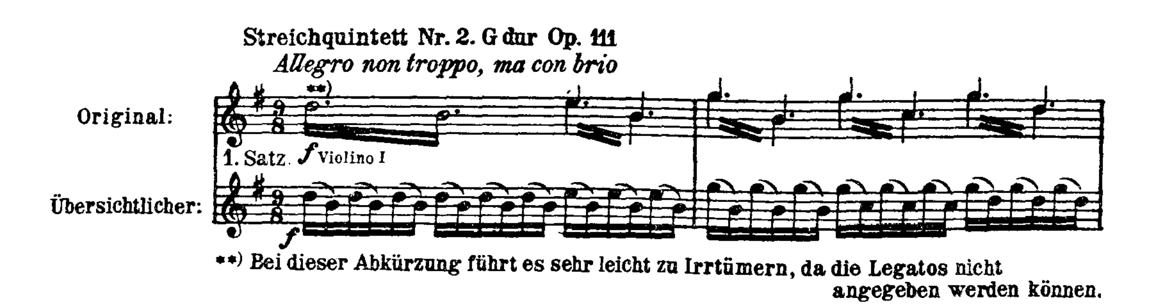


(Rhythmische Erleichterungen des Herausgebers:)
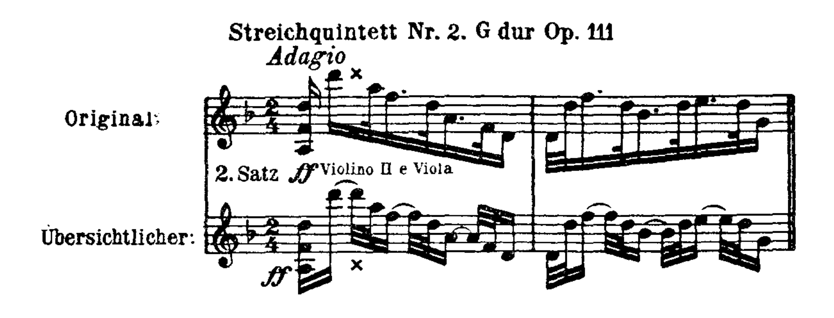
Sextett Nr. 1. B dur Op. 18
Allegro ma non troppo
Original:
1. Satz Violino II e Viola
Violino II
Poco Allegretto e grazioso
Letzter S. Violoncello II
Übersichtlicher:

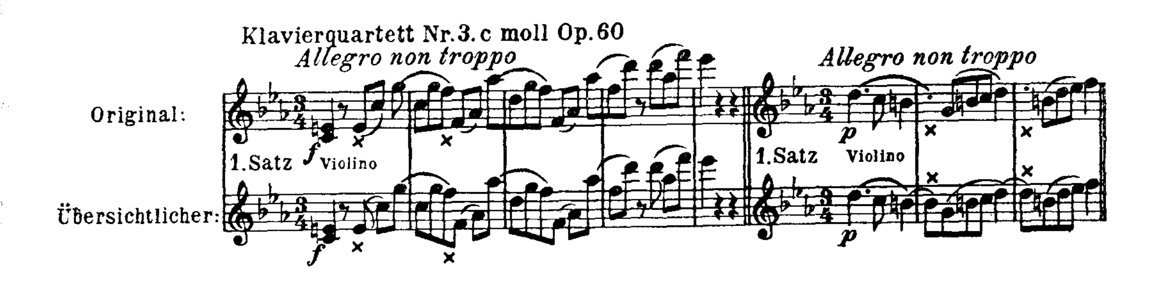
Sextett Nr. 2. G dur Op. 36
Allegro non troppo
Original:
1. Satz Violini e Violoncello
Übersichtlicher:

Sextett Nr. 2. G dur Op. 36
Poco Adagio
Original:
p dolce
cresc.
f
3. Satz
Übersichtlicher:
p dolce
cresc.
f

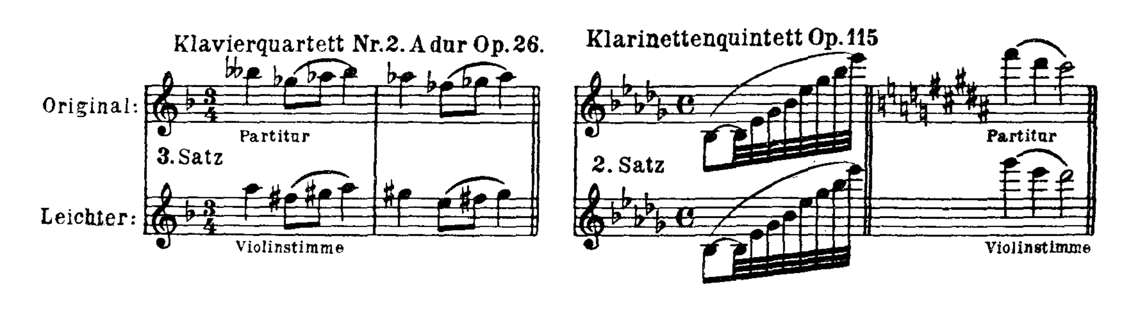
*) An ähnlicher Stelle im Klavierquartett A dur Op. 26, 1. Satz Seite 17 hat Brahms im Manuskript selbst so verbessert.



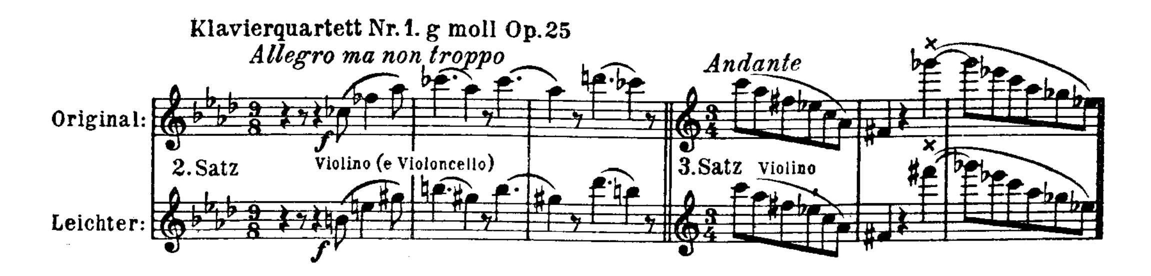


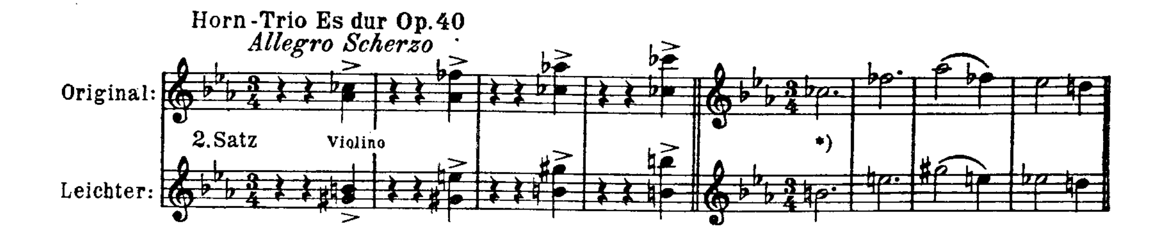


(Enharmonische Erleichterungen des Komponisten selbst:)
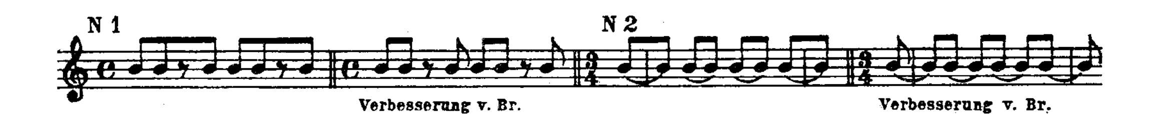


(Enharmonische Erleichterungen des Herausgebers:)





In einigen seiner Werke korrigierte Brahms, sogar in der Partitur, solche Schreibweise selbst:



Hätte Brahms selbst die Stimmen seiner Kammermusikwerke ausgeschrieben, so wären sie wohl in der rhythmischen wie enharmonischen Schreibweise viel einfacher ausgefallen. Des Bildes wegen haben oft Partituren eine andere Schreibweise als die Stimmen. Von Brahms existieren nur drei ausgeschriebene Stimmen: Violine, Viola und Violoncello aus dem Klavierquartett A-dur op. 26 (leider nur die ersten drei Sätze). In der Violinstimme dieses Quartetts findet sich schon eine enharmonische Erleichterung (s. Beispiel auf voriger Seite!). In meiner Ausgabe sind solche Stellen nur in den *Stimmen* verändert worden, während die Partituren *meistens unverändert* geblieben sind.

VI. »Ist die Violastimme von dem sehr oft überflüssigen 𝄞 befreit worden.« Brahms hat diesen Schlüssel wohl nur deshalb so oft verwendet, weil vielleicht die Zeilen seines Notenpapiers zu eng waren, um die hohen Noten der Viola ausschreiben zu können.

Beispiel:

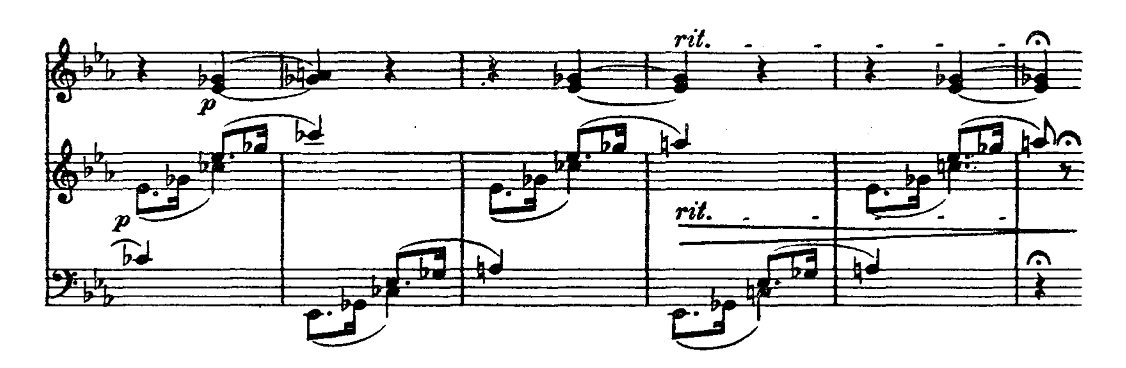


Beethoven hat in den 17 Streichquartetten nicht ein einziges Mal in der Violastimme gebraucht.

VII. »Sind alle Solostellen der Instrumente in den Stimmen hier angegeben mit Ausnahme des Klaviers.«
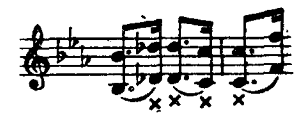
Dadurch weiß der Ausführende gleich, an welcher Stelle er besonders hervorzutreten hat. Der Klavierspieler hat immer die ganze Partitur vor Augen und braucht diese Angaben nicht.

Nun noch ein paar interessante Stellen, besonders für die Geiger. Im Manuskript wie in der Stichvorlage von op. 78 heißt es in der Violinstimme des 2. Satzes, Seite 7, Zeile 1, Takt 6 und 7:



Also ges und a kommt nur *einmal* in der Violinstimme vor; das zweitemal liegt das a in der Klavierstimme.

Dann auf derselben Seite, 9. Zeile, Takt 2 und 3:



Die tieferen Oktaven sind von Brahms' Hand in der Stichvorlage hinzugefügt und wohl durch ein Versehen nicht gedruckt worden.

Angeregt von Herrn Professor Kahn möchte ich noch folgende Stellen erwähnen:

In der Violinsonate op. 108, 1. Satz Violinstimme, Seite 2, Zeile 7, Takt 2 heißt es:
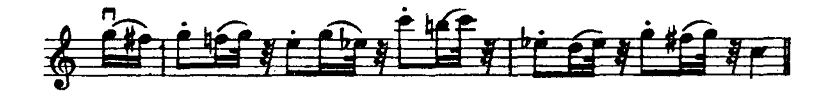
Dieses wird sehr oft von den Geigern abgesetzt, weil ein Punkt darauf steht, wird aber so ausgeführt:



Nun, über solche Stellen ließe sich ein ganzes Buch schreiben. Die meisten großen Komponisten sind von Hause aus Klavierspieler. Sie übertragen die Bezeichnungen des Klaviers auf die Streichinstrumente. Nun bedeutet aber ein Punkt unter einem Bogen für die Streicher nicht nur »kurz spielen«, sondern auch »absetzen«.
Hier noch ein Beispiel, wie man den Punkt auf der Note anders auffassen kann: Frau v. Herzogenberg kritisiert in einem Brief an Brahms den Geiger B., weil er die Stelle in Brahms' Violinkonzert:



nicht so gespielt hat, wie sie sie von Joachim gehört, wie sie auch Brahms sich gedacht, nämlich folgendermaßen:



Es gibt auch heute noch sehr berühmte Geiger, die diese Stelle wie B. auffassen und trotz alledem das ganze Konzert wundervoll spielen, wie es B. seinerzeit getan hat.
Es ist ja eine bekannte Tatsache, daß Joachim den Komponisten oft auf solche Stellen aufmerksam gemacht hat. Aber Brahms, der von dem Freunde so viel kompositorischen Rat angenommen hat, war gerade in solchen speziell violinistischen Fällen nicht zu bekehren, wie aus dem veröffentlichten Briefwechsel ersichtlich ist.

NIEDERGANG UND ENDE DES KASTRATENGESANGS AUF DER BÜHNE

VON

FRANZ HABÖCK †

Das Schlußkapitel des jetzt bei der Deutschen Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin, erscheinenden Werkes von Franz Haböck: »Die Kastraten und ihre Gesangskunst«, herausgegeben von seiner Witwe Dr. Martina Haböck, sei hier mit einigen Kürzungen wiedergegeben.

Wenn zeitgenössische Kritiker und Musikhistoriker das Ende der Hochblüte der Gesangskunst mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert datieren, so fällt hier gleich das zeitliche Zusammentreffen dieser Erscheinung mit dem Umstande auf, daß gerade damals die dominierende Stellung der Kastraten im Musik- und Theaterleben aufhörte.

Gewiß ist, daß mit der Kastratenkunst, der von ihr getragenen Tradition und mit dem Publikumsgeschmack, der ihr entgegenkam, eine ganze Epoche und Richtung, der ariose Kunstgesang, zu Ende ging; wie immer brachte das Ende der einen Epoche und das Heraufkommen einer anderen eine Zeit der Unsicherheit des Geschmackes und mannigfacher Auswüchse hervor, das Aufhören einer Technik, die gerade nur den Aufgaben der vergangenen Phase gerecht werden konnte, während die neue die sozusagen handwerklichen Voraussetzungen für ihre veränderten Aufgaben noch nicht geschaffen hatte. Auch hier ist es unmöglich, eine Erscheinung aus dem Zusammenhang mit ihrer ganzen Zeit zu lösen; und die gerechte kritische Würdigung dieses Überganges wird hier noch dadurch erschwert, daß nach ihm gerade auf dem Gebiet der Musik die höchste und reichste Blüte- und Wunderzeit deutschen Geistes einsetzte, was den Blick für die vorangegangene verklungene Kunst trüben und zu dem kurzsichtigen Trugschluß verleiten könnte, die alten Künstler seien nicht so sehr Vorläufer und Wegbereiter des großen Neuen gewesen, als vielmehr Schädlinge, die sein Heraufkommen nur verzögert hätten.

Das Ansehen der Kunst der Kastraten begann gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit der Vollendung des Reformwerkes von Gluck mehr und mehr zu verblassen. Hatte man bisher die Leistungen der Sänger als die Hauptsache in einer Oper betrachtet, so nahmen nun die Tondichter den Geist und die Sinne der Hörer zu allererst für sich selbst und ihre Werke in Anspruch. Die Sänger mußten, ob sie wollten oder nicht, sich dem Gebot des Dramas unterordnen, und wo sie dies nicht vermochten, war ihre Geltung nur mehr eine Zeitfrage und bloß von der Laune und der geistigen Trägheit des Publikums abhängig, das unter dem Einfluß der Vorkämpfer des neuen Kunststiles, die immer heftiger gegen das vordringliche Konzertieren auf der Bühne und gegen die unnatürliche Stimmlage der Kastraten auftraten, seine so lang verehrten Götzen zuerst zögernd, dann allmählich immer entschiedener im Stiche ließ.

In Italien trug die Opera buffa, die wie eine befreiende Revolution wirkte und mit einem Schlage den größten Jubel der Massen gewann,*) zu einer starken Veränderung des musikalischen Geschmacks bei; in ihr und ihrer burlesken Realistik fand das Kastratentum keinen Boden mehr, obwohl als Ausnahme auch in der Opera buffa manchmal Kastraten vorkamen; in den einst so stark beliebten Opern Simon Mayrs hielt sich in Italien der Kastratengesang aber bis in die vierziger Jahre des 19. Jahrhunderts.

Einen entscheidend schweren Stoß gab dem Kastratenwesen das deutsche Singspiel, das neben der Opera buffa immer mehr Raum und Aufschwung gewann und das mit seinem urwüchsigen Wesen dem artistischen Halbgöttertum der neapolitanischen Oper gerade entgegengesetzt war.

Ein besonderes Wort werde an dieser Stelle *Giovanni Battista Velluti*, dem letzten berühmten Theatersopranisten Italiens, zuteil. Er ist 1781 zu Monterone bei Ancona geboren; im Alter von 14 Jahren nahm ihn der Abbé Calpi, ein tüchtiger Gesangsmeister in Ravenna, in sein Haus und hielt ihn durch sechs Jahre beim Studium des Solfeggs und der Geläufigkeit fest. Er debütierte 1800 in Forli und blieb zwei bis drei Jahre an den kleinen Theatern der Romagna; 1805 wurde er in Rom in Solvaggia von Nicolini bewundert. Zwei Jahre später, 1807, begründete er ebendort seinen Ruhm als größter Sänger Italiens in Nicolinis Oper Trajano. Im Herbst 1807 erregte er Sensation im San Carlo-Theater in Neapel, 1809 in Mailand in Coriolano von Nicolini und Ifigenia in Aulide von Federici; dann folgte Turin usw. 1812 kam er nach Wien und gefiel außerordentlich. Hierauf sang Velluti wieder in Venedig mit epochalem Erfolg, 1814 in Mailand in Quinto Fabio von Nicolini mit der Correa und David als Partner, 1825 und 1826 mit großartigem Erfolg am königlichen Theater in London und erhielt für je fünf Monate Saison je 2300 Pfund Sterling (57 000 Franken). Als er aber 1829 zum zweitenmal nach England kam, wurde er nicht wieder engagiert, da seine Stimme ihren Glanz verloren hatte. Dies erklärt wohl das harte Urteil Mendelssohns über ihn; übrigens kamen die anderen damaligen Londoner Sänger auch nicht besser weg. Mendelssohn bezeichnet in seiner burschikosen Art Pellegrinis Betragen als Leporello als das eines Affen, den berühmten Levasseur als einen »ziemlichen Bier-Baß«, Curioni als einen »Halb-Bier-Tenor« usw. Rossini hat hingegen Velluti hochgeschätzt.

Velluti zog sich nun in sein Vaterland zurück: reich und hochangesehen verbrachte er seinen Lebensabend auf seinem Landgute Delo bei Venedig, wo er 1861 im 80. Lebensjahre starb.

Fétis sagt von ihm: »Velluti ist der letzte Sänger der großen italienischen Schule gewesen, aber es scheint nicht, daß er seine Vorgänger jemals ganz erreicht habe.« Velluti war übrigens auch ein glänzender Musiker. Es existieren einige Gesangsstücke seiner Komposition im Manuskript zu Berlin und zu

*) Der Riesenerfolg von Pergolesis Serva Padrona ist bekannt.

Bologna, und Garcia bringt in seiner Schule eine von Velluti geschmackvoll ausgeschmückte Arie.

Wenn auch Gluck den durchschlagenden Erfolg seiner ersten Reformoper Orpheus noch der großartigen Leistung des Altisten Guadagni zu verdanken hatte,*) so brachte in ihm der Aufenthalt in Paris, wo das Kastratentum nie Wurzel fassen konnte und sein Orpheus, wenn er nicht dem Witze der Stadt erliegen wollte, sich in einen Tenor verwandeln mußte, doch die Überzeugung zur Reife, daß die höchsten Ideale des Dramas durch Kastraten nicht vermittelt werden könnten. Marx sagt: **) »In der Tat neigte Gluck immer entschiedener dahin, seinen Grundsatz dramatischer Wahrheit auf das strengste zur Geltung zu bringen. Im Orpheus hatte er noch kein Arg gehabt, einen Kastraten für die Hauptpartie zu verwenden. In ›Paris und Helena‹, wo zwei Liebende einander gegenübertreten und der Unterschied der Geschlechter sich im Unterschied der Stimmen hätte ausprägen sollen, mußte die Unnatürlichkeit ihm fühlbar werden, gegen die Diskantstimme der Helena eine zweite Diskantstimme für die Rolle des Liebenden aufzuführen. Er sprach jetzt, durch den Nichterfolg der letzten Oper geweckt, aus: Nach seiner Überzeugung sei die Aufstellung von Kastraten mit dramatischer Wahrheit und szenischer Wirksamkeit unvereinbar.«

Während Glucks frühe Opern ohne Bedenken der Kastratentradition huldigten, und noch sein Paris, Rinaldo, Achill und selbst Orest, neben Telemach und Orpheus, kaum gegen das Kastratentum einen entscheidenden Schlag führten, bedeuteten seine Alceste, Armida und Iphigenia — von allen übrigen reformatorischen Versuchen sei hier abgesehen — eine Befestigung der schon von Hasse, Jomelli u. a. früher eroberten Stellung der dramatischen Sängerin. Weit mehr als Glucks Pathos war es aber Mozarts sprühende Frische und Natürlichkeit und die unwiderstehliche sexuelle Wirklichkeit in seinem Figaro und Don Juan, vor der alles Halbleben und Scheingefühl für immer zurückweichen mußte.

Wer vermöchte sich den Grafen Almaviva, den Tamino oder den Sarastro als Kastraten vorzustellen? Oder die Mozartschen Frauengestalten, wie Constanze, Gräfin, Susanna, Donna Anna, Pamina usw.? Einzig der junge Cherubin, halb noch Page, halb schon Offizier und Liebhaber, wäre vielleicht durch einen männlichen Sopranisten darstellbar zu denken.

Übrigens hat auch der junge Mozart in seinen ersten Schöpfungen noch seinen Tribut an die Kastraten entrichtet: er schrieb mit vierzehn Jahren, 1770, die Oper Mitradate für Mailand mit einer Kastratenrolle; 1771 eine Serenata für den Sopranisten Tenducci, 1772 Ascanio in Alba und Lucio Silla für Rauzzini (?); ebenso enthalten Il regno di Scipione, 1772, und Il Re pastore, 1775, dankbare

*) Der Orpheus gehört zu jenen Gestalten, die für die Wiedergabe durch Kastraten besonders geeignet schienen; von Monteverdi, Caccini und Peri bis zu Gluck, Bertoni und Haydn gab es viele Kastraten-Orfeos.
**) Gluck und die Oper, II, S. 24.

Kastratenrollen, und noch 1780 schrieb Mozart den Idamante in der Oper Idomeneo für den vielfach gerühmten Sopranisten del Prato.
Sein Urteil über del Prato ist trotzdem scharf und ungünstig. In einem Briefe vom 8. November 1780 berichtet Mozart seinem Vater: »Ich habe zwar nicht die Ehre, den Helden del Prato zu kennen, doch der Beschreibung nach ist noch fast Cecarelli besser, denn mitten in einer Arie ist sein Odem schon hin und nota bene, er war noch nie auf dem Theater, und Raaff ist eine Statue. Nun stellen Sie sich einmal die Szene im ersten Akt, die Begegnung des Idomeneo und Idamante vor!« Es ist charakteristisch für die sich bis heute gleichgebliebenen Verhältnisse beim Theater, daß Mozart über del Prato, schon ehe dieser nach München kam, nur falsches gehört hatte.
Vicentio del Prato *) war schon längst »auf dem Theater gewesen«. Von Lorenzo Gibelli in Bologna ausgebildet, trat er schon mit sechzehn Jahren in Fano 1772 zum ersten Male auf und fand auf den Bühnen der Hauptstädte Italiens fortan ungeteilten Beifall. Als er in Stuttgart »ebenfalls bedeutenden Eindruck machte«, wurde er nach München berufen, wo er blieb, 1805 pensioniert wurde und gegen 1828 starb.
Auch als del Prato mit Mozart zu studieren begann, fand er bei dem jungen scharfhörigen Meister keine Gnade. Am 18. November schreibt dieser: »Meinen molto amato Castrato dal Prato muß ich die ganze Oper lehren, denn er ist nicht imstande, einen Eingang in eine Arie zu machen, der etwas heißt, und hat eine ungleiche Stimme. Auch bei dem Quartett, das sechsmal gemacht werden mußte, ehe es ging, war er der Stein des Anstoßes. Seine Stimme wäre nicht so übel, wenn er sie nicht in den Hals und in die Gurgel nehmete; übrigens hat er keine Intonation, keine Methode, keine Empfindung, sondern singt wie etwa der beste unter den Buben, die sich hören lassen, um in dem Kapellhause aufgenommen zu werden.« Dem berühmten Tenor Raaff ergeht es aber vor diesem strengen Kritiker nicht besser. Am 24. Dezember schreibt Mozart: »Hören Sie, Raaff ist der beste, ehrlichste Mann von der Welt, aber auf den alten Schlendrian so versessen, daß man Blut dabei schwitzen möchte . . . er liebt die geschnittenen Nudeln zu sehr und sieht nicht auf die Expression. Mit dem Quartett habe ich itzt meine Not mit ihm gehabt . . .« und bei einer anderen Gelegenheit: »Raaff gefällt mir auch nicht, er singt zu willkürlich.«
Merkwürdig ist, daß Mozart in seiner nächsten Oper, der Entführung aus dem Serail, als er Gelegenheit hatte, eine richtige Kastratenrolle zu komponieren, auf die »Naturwahrheit« der Stimmlage verzichtete und den Haremseunuchen Osmin zur tiefsten Baßpartie schuf, die er überhaupt geschrieben hat. Es mögen hierfür wohl musikalische Beweggründe maßgebend gewesen sein, da die zwei Soprane und zwei Tenöre der beiden liebenden Paare eines Gegengewichtes in der tieferen Lage bedurften — Bizet hat den Eunuchen Splendiano in Djamileh wenigstens zum Buffotenor gemacht.

*) Siehe Mendel und Reißmann, Musikalisches Konversationslexikon. Berlin 1870—1883.

Nicht die Stimmlage der Kastraten war es, die den Niedergang der Konzertoper herbeiführte, sondern die unmittelbare Einwirkung von Mozarts theatralischem Schaffen, in dem sich die dramatische Wahrheit mit der blühendsten musikalischen Schönheit zu einer Einheit verschmolz, die den ausführenden Künstlern allerhöchste musikalische und darstellerische Aufgaben zu bewältigen gab, in Verbindung mit den Fortschritten in der Ausgestaltung der Opernlibretti. Man kann sagen, daß mit der Vollendung von Mozarts Lebenswerk — er starb 1791 — die künstlerische Existenzberechtigung der Kastraten auf dem Theater endgültig abgetan war; die Mode war vorüber.

Die Zeit des Abschieds der Kastraten von der Bühne war gekommen, ihr mit der Operngeschichte zweier Jahrhunderte unauflöslich verbundenes Wirken nahte seinem Ende. Ihre kostbaren Stimmen wurden durch die vielen ausgezeichneten Sängerinnen überflüssig gemacht, die jetzt nicht mehr wie in früherer Zeit durch Vorurteile und Sittengebote gehemmt waren, die ihnen gebührende Stellung am Theater endgültig ganz und uneingeschränkt zu übernehmen, und zwar nicht nur in den Frauenrollen, sondern auch in denen der Knaben und der jünglingshaften Liebhaber und Helden. Eine Unnatur wurde durch die andere ersetzt, und der zweihundertjährige Kampf der Primadonnen mit den Kastraten um die Hose endete mit dem Siege der ersteren; als Preis gewannen sie zunächst die Toga des Sextus in Titus und die Höschen des Cherubin.

Neben der sich mit Macht vollziehenden Änderung des musikalischen Geschmackes war es auch die Wirkung des gesellschaftlichen Umsturzes, den die Französische Revolution hervorbrachte, die den Kastraten immer mehr und mehr den Boden entzog. Die Verminderung des Ansehens und Einflusses der Höfe und der aristokratischen und sonst ihnen zugehörigen Kreise, denen die Kastraten vor allem ihre Stellung verdankten — »nur Herrscher und Prinzen haben je Vorliebe für Eunuchen gehabt, die allgemeine Meinung hat sie immer aufs höchste gehaßt und verachtet«, sagt Ancillon*) —, der in Deutschland doppelt begründete Zorn über die ausländischen Sänger, für die man das Geld mit vollen Händen hinwarf, während die einheimischen tüchtigen Künstler um einen Bettellohn dienen mußten, die stolzere Auffassung von Freiheit und Menschenwürde, die nicht bloß aus Frankreich herüberscholl, sondern auch aus dem Munde Schillers und der deutschen Freiheitssänger alle Herzen erregte, dies alles trug dazu bei, ihre Erscheinung dem veränderten Empfinden unmöglich zu machen.

Es gehörte die ganze gedankenlose Leichtfertigkeit und Unwissenheit des Südens dazu, um bei dieser entsetzlichen Unsitte zu verharren, trotzdem die Erwerbschancen sichtlich abnahmen und tausende dieser armen Teufel in Not und Verderben gerieten. Von einem Ausländer mußten die Italiener ge-

*) Ch. Ancillon, Traité des Eunuques dans lequel on explique toutes les différentes sortes d'Eunuques . . . 1707, S. 66.

zwungen werden, davon abzulassen: Napoleon I. setzte auf jedes auf Knabenkastration abzielende Unternehmen die Todesstrafe und bewirkte damit mit einem Schlage das Nachlassen des Übels, zumindestens die Einstellung der Massenproduktion. Ganz dieses Verbrechen zu unterdrücken ist auch ihm noch nicht gelungen, und das tatsächliche letzte Ende der Kastration zu Gesangszwecken fällt zeitlich erst mit dem Ende des Kirchenstaates (1870) zusammen. Immerhin — wenn auch die Kirchenchöre sich noch hundert Jahre länger zu versorgen wußten, — der von Napoleon selbst so leidenschaftlich bewunderte Crescentini fand keinen Nachfolger mehr. Fünfundzwanzig Jahre später waren die letzten Sterne verblichen und stand kein Kastrat mehr auf einer Bühne.

In Deutschland waren zu Anfang des 19. Jahrhunderts Kastraten noch an einigen Höfen angestellt, so zu Berlin und Dresden. In Dresden sangen sie noch innerhalb der ersten drei Dezennien an der unter der Leitung des Komponisten Francesco Morlacchi stehenden italienischen Oper. Bekanntlich bestand daneben eine deutsche Oper, deren Kapellmeister von 1816 bis 1826 Carl Maria von Weber war, dem Morlacchi manche Schwierigkeiten bereitete. Mit Morlacchis Tode 1841 endete die letzte Repräsentanz der italienischen Oper in Deutschland; in Berlin war wenige Monate vorher Spontini durch eine Revolte des Publikums gezwungen worden, die Stadt zu verlassen.

In Italien wendete sich Rossini, der noch 1840 zu Mailand eine Rolle in seiner Oper Aureliano in Palmira für Velluti geschrieben hatte, im Verlauf seines weiteren Schaffens ebenfalls gänzlich von den übrigens von ihm sehr geschätzten Sängern ab und verteilte ihr Erbe, die Hosenrollen, gleichmäßig an die Kontraaltistin — den Arsace in Semiramis — und an die Soubrette — den Gemmy in Tell.

Rossinis Bewunderung ihres großen Könnens bleibt hiervon unberührt; er äußert*): »Die meisten Sänger der neueren Zeit haben ihr Talent mehr ihrem glücklichen Naturell als ihrer Ausbildung zu danken, so Rubini, so die Pasta und viele andere. *Die eigentliche Kunst des Bel canto hat mit den Castraten aufgehört*; man muß das zugestehen, wenn man sie auch nicht zurückwünschen kann. Diesen Leuten *mußte* ihre Kunst alles sein, und so wandten sie denn auch den angestrengtesten Fleiß und die unermüdlichste Sorgfalt auf ihre Ausbildung. Sie wurden immer tüchtige Musiker und, wenn es mit ihrer Stimme fehlschlug, wenigstens treffliche Lehrer.«

Wo aber die letzten Kastratensänger auf dem Theater erschienen, begegneten sie fast überall einem vollkommen umgewandelten Geschmack und entschiedener Ablehnung. In Italien sang Parini (Ode VIII):**)

*) Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit: »Plaudereien mit Rossini«, II, S. 26.

**) In Florimo, La scuola musicale di Napoli, S. 29. Zu deutsch:

Ich verabscheue auf der Bühne
Einen singenden Elefanten,
Der sich kaum dahinschleppt
Auf dicken Füßen,
Und aus einem großen Rachen
Einen Zwirnsfaden an Stimme entsendet.

»Aborro sulla scena
Un canere elefante
Che si strascina appena
Sulle adipose piante,
E manda per gran foce
Di bocca un fil di voce.«

Heinrich Heine wieder hat für sie mehr spöttische Geringschätzung als Abscheu: *)

Doch die Kastraten klagten,
Als ich meine Stimme erhob,
Sie klagten und sie sagten,
Ich sänge viel zu grob.
Und lieblich erhoben sie alle
Die kleinen Stimmelein,
Die Trillerchen wie Kristalle,
Sie klangen so fein und so rein.
Sie sangen von Liebessehnen,
Von Liebe und Liebeserguß;
Die Damen schwammen in Tränen
Bei solchem Kunstgenuß.

Eine merkwürdige Übereinstimmung Mendelssohns und Grillparzers hinsichtlich des letzten Theaterkastraten sei zum Schlusse erwähnt. Mendelssohn hörte Velluti in London im Jahre 1829 ein Duett mit der berühmten Henriette Sonntag singen und berichtete darüber an seinen Schwager Eduard Devrient: **) »Eben geht der verfluchte Velluti vor meinem Fenster vorbei; er ist ein erbärmlicher jämmerlicher Kerl, dessen Gesang mich so anekelte, daß ich in der Nacht davon träumte.« Von Grillparzer wird berichtet: ***) »Als er Velluti, den letzten berühmten Kastraten, singen hören wollte, überfiel ihn beim ersten Ton ein so widerliches Gefühl, daß er ›halbtot‹ das Schauspielhaus verlassen mußte.«
Derartige intensive nervöse Reaktionen können kaum gewichtiger eingeschätzt werden, als das von vielen Fachgenossen geteilte peinliche Gefühl, das zum Beispiel manchmal das den Tönen einer näselnden Herde gleichende Fistulieren der Tenöre großer Männerchöre auslöst oder überhaupt das Anhören von mit schwereren Tonmängeln behafteten Sängern, ein Gefühl, das sich selbst bis zum physischen Abscheu steigern kann. Wenn ich dies persönlich speziell in Rom und Siena beim Hören schlechter Falsettisten wieder-

*) Heinrich Heine, Buch der Lieder, »Die Heimkehr«, Nr. 81.
**) Eduard Devrient, Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy und seine Briefe an mich, Leipzig 1869, J. J. Weber, S. 80.
***) »Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen«, herausgegeben von August Sauer, 6 Bde., Wien 1917.

holt erlebte, so vermag ich mich um so bestimmter auf das seltene Wohlgefallen und Entzücken berufen, das die Stimme des Kastraten Moreschi noch 1914 bei mir und so vielen anderen hervorrief.
Interessant ist, daß Richard Wagner nicht nur keine Aversion gegen den Stimmklang der Kastraten gehabt zu haben scheint, sondern daß er sich über die Leistungen Mustafàs und der anderen Sänger der Sixtina, die er in Rom oft anhörte, sehr begeistert geäußert haben soll. Felix Mottl erzählte, Richard Wagner hätte seinerzeit sogar daran gedacht, den Knabenchor in der Kuppel des Gralstempels mit Kastraten aus der Sixtinischen Kapelle zu besetzen. Eine andere Erzählung, die aber von kompetenter Seite dementiert wird, besagt, daß Wagner tatsächlich einmal den Besuch eines römischen Sopranisten in der Villa Wahnfried empfangen habe, der sich daselbst vor dem intimen Kreise des Hauses produzierte. Daß Wagner dem Problem des Kastratentums auch menschliches Interesse abgewann, bezeugt seine Gestaltung des Klingsor, der selbst Hand an sich gelegt hatte in der Hoffnung, auf diese gewaltsame Weise die Naturtriebe in sich zu töten und der Aufnahme in den heiligen Dienst des Grales gewürdigt zu werden, ohne den langen, mühevollen Weg innerer Läuterung, zu der ihm die sittliche Kraft fehlte.

DIE MODERNE RICHTUNG IM KUNSTGESANG

VON

FRIEDRICH LEIPOLDT-LEIPZIG

Mit der modernen Richtung in der Gesangspädagogik ist man in ein ganz neues Stadium der Stimmbildungskunde eingetreten, das auf den ersten Blick nicht die Bedeutung zu haben scheint, die ihm in Wirklichkeit zukommt. In Fachkreisen spricht man allerdings schon von dem *Schlußstein* einer Entwicklung, die sich bereits Jahrzehnte hindurch angebahnt hat. Von einem Schlußstein kann natürlich nicht die Rede sein, da alles ein Fließen und Vorwärtsdrängen ist.
»Die Methode ist tot. Es lebe das System;« dieses Motto könnte man dieser neuen Ära zuschreiben. Man kann wohl sagen, daß zu jeder Zeit die Meinungen der Gesangspädagogen sich schroff gegenüber gestanden haben. Und auch heute teilt sich das Heer in ein konservatives und in ein modernes Lager. Die Wesensunterschiede von *konservativer* und *moderner* Gesangspädagogik lassen sich in groben Umrissen folgendermaßen definieren: die konservative Methodik nimmt die auszubildende Stimme als gegebenen *unabänderlichen* Faktor hin, wie man etwa das Klavier oder die Geige als gegeben im Unter-

richt annimmt. Diese von Anfang der Ausbildung an »instrumentale« Betrachtungsweise der Stimme hatte zur Folge, daß man bestrebt sein mußte, dem Stimm»instrument« eine mehr oder minder gute *Technik* anzuerziehen und mittels dieser Technik (Tonleitern, Solfeggien, Vokalisen usw.) einen durch alle Register ausgeglichenen Klang und eine nach Möglichkeit homogene Klangfarbe zu erreichen in der selbstverständlichen Annahme, daß durch diese Technik die richtige Funktion und Führung der Kehle zu gleicher Zeit mit erreicht werde. Man ging also — und geht heute meistens noch — an ein quasi fertiges Instrument heran, das die Natur erschaffen hat, wie ein guter oder schlechter Geigenbauer eine gute oder schlechte Geige gebaut hat, auf der der Kunstjünger nun spielen lernen soll. Man trieb also eine — täglich oft stundenlange — Gesangs»technik« und identifizierte diese mit der Stimmbildung im allgemeinen. (Die musikalische Seite der Stimmbildung soll hier überhaupt ausgeschaltet bleiben.)
Stimmbildung erstrebt eine Verbesserung des Stimm*klanges*. Die konservativen Methodiker sahen nun diesen Klang als ein einheitliches *Ganzes* an und versuchten ihn *im ganzen* zu beeinflussen. Dies ergab jedoch folgenden Trugschluß: Man stellte wohl den *Klang* richtig, besaß aber nicht die auf wissenschaftlicher Basis fundierte Erkenntnis, daß mit der Verbesserung des *Klanges* — also der Klang-*Wirkung* — noch längst nicht die Verbesserung der *Ursache* dieses Klanges erfolgen müsse. Da man sich noch dazu ereiferte, die Stimmbildung in eine starre »Methode« zu zwängen, so mußte es als ein mehr oder minder glücklicher Zufall gelten, wenn der konservative Stimmbildner durch Beeinflussung des *Klanges* zugleich eine richtige Beeinflussung der Stimm*funktion* mit erzielte. Aus diesem Grunde war die Klage um den oft allzufrühen Verfall der Stimmen wohl berechtigt.
Die *moderne* Gesangspädagogik ist in fast allen ihren Teilen aus der konservativen Methodik hervorgegangen. Sie bedeutet nichts anderes als einen Schritt vorwärts, einen Schritt *über* das Althergebrachte hinaus.
Seit Ludwig Merkels Veröffentlichungen über den Bau und die Funktion des menschlichen Kehlkopfes (1856 und 1862) sind eine Reihe stattlicher Werke erschienen, von denen ich hier nur diejenigen von Friedr. Schmitt, Müller-Brunow, Jul. Stockhausen, Jul. Hey, Aug. Iffert, W. Reinecke, Ernst Barth, E. Fröschels, Flatau, Imhofer, Gutzmann, Thausing hervorheben möchte. Sie alle haben zur Klärung der physiologischen Vorgänge im Gesangsapparate bedeutende Beiträge geliefert. Diese sind in ihrer Gesamtheit das Fundament der Gesangswissenschaft überhaupt. (Interessant dürfte sein, daß mein zur Zeit im Druck befindliches »Handbuch der gesamten Stimmbildungsliteratur«, Dörffling & Franke, Leipzig, das Bestehen von etwa 600 *Gesangs»methoden«* nachweist!)
Erst durch das wissenschaftlich einwandfreie Fundament war es möglich, den bedeutenden Schritt vorwärts zu tun und die »moderne Richtung im Kunstgesange« einzuschlagen. In den Jahren 1922/23 erschienen die beiden Werke,

denen hauptsächlich das Verdienst zukommt, die neuen Wege klar und zielsicher gewiesen zu haben. *Rudolf Schwartz* (Berlin): »Die natürliche Gesangstechnik« und *Otto Iro* (Wien): »Diagnostik der Stimme«. Weitere Veröffentlichungen von *Hans Erben* (Dresden), sowie belangvolle Beiträge in der »Stimme«, dem Fachblatt der Gesangswissenschaft und in den »Stimmwissenschaftlichen Blättern« (Herausgeber: Otto Iro) haben diesen Weg noch erweitert.*)
Während nach konservativen Anschauungen die Stimme als *fertiges Instrument* behandelt wurde, rang sich nunmehr — nachdem wohl schon mancher Gesangslehrer instinktiv das Richtige gefühlt und auch in die Praxis umgesetzt haben mag —, die klare Erkenntnis durch, daß man die menschliche Stimme nicht als fertiges Instrument, sondern lediglich als einen gegebenen Faktor im Gesangsunterricht aufzufassen habe, den man nach der idealen Seite hin beliebig umformen kann. Der Klang als *Ganzes* wird nicht mehr bewertet sondern »diagnostisch« zerlegt und aus ihm die *Ursache* der funktionellen Vorgänge im Kehlkopf herausgehört. Ein »klang-analytisches« Hören kannte wohl schon die konservative Gesangspädagogik, jedoch übertrug sie dieses Hören lediglich auf die Register. Man versuchte analytisch die Register herauszuhören. Ihr Ausgleich bestand darin, daß man an den Übergangslagen ein Register dem anderen anzugleichen versuchte. Der Schüler mußte darauf bedacht sein, allzu krasse Übergänge in der Hauptsache durch die Ton*farbe* zu verdecken. Die moderne Methodik nimmt die Register lediglich als Rohmaterial und baut die Kunststimme mit diesem auf.
Daß dieser Aufbau nicht mit Hilfe von Solfeggien und Vokalisen möglich ist, sondern mit Übungen, die ein ganz bestimmtes und begrenztes Ziel haben, nämlich das: die funktionellen Vorgänge im Kehlkopf zu korrigieren und, wie Hans Erben sagt: »den Muskeln die ideale Koordination zu geben«, ist nur natürliche Folge. Dazu kommt, daß man ungleich mehr als früher die Stimmbildung als vorwiegend *geistiges* Ereignis auffaßt. Aus diesem Grunde fällt alles »Techniktreiben« im instrumentalen Sinne weg. Stimmtechnik braucht nicht erlernt zu werden (abgesehen vom Koloratursopran etwa, der natürlich seine Läufe *ein*üben muß), denn sie ergibt sich von selbst, wenn die Stimme richtig *gebildet* ist. Darin liegt zugleich eine Erklärung für Stimmen, die nie einer Ausbildung bedurft haben. Ganz wenige Übungen, die der geschickte Lehrer für den ganz bestimmten Zweck auswählen oder selbst erfinden muß, sind nur noch nötig. So ist es heute möglich, auch »Mittelgut« zur idealen Tongebung zu bringen, dadurch, daß *Individualisierung* Anfang und Ende jeder Pädagogik, und insbesondere der Gesangspädagogik geworden ist. Ich brauche wohl nicht erst zu betonen, daß das gesangliche *Talent*, die gesangliche Begabung eine große Rolle spielt, und das Fehlen einer solchen selbst gut beanlagten Stimmen den Weg zum idealen Ton versperrt.

---

*) Vgl. auch mein Werk: »Stimme und Sexualität. Das Problem der inneren Zusammenhänge von Gesang und Drüsenfunktion«. Dörffling & Franke. Leipzig 1926.

MAX BUTTING
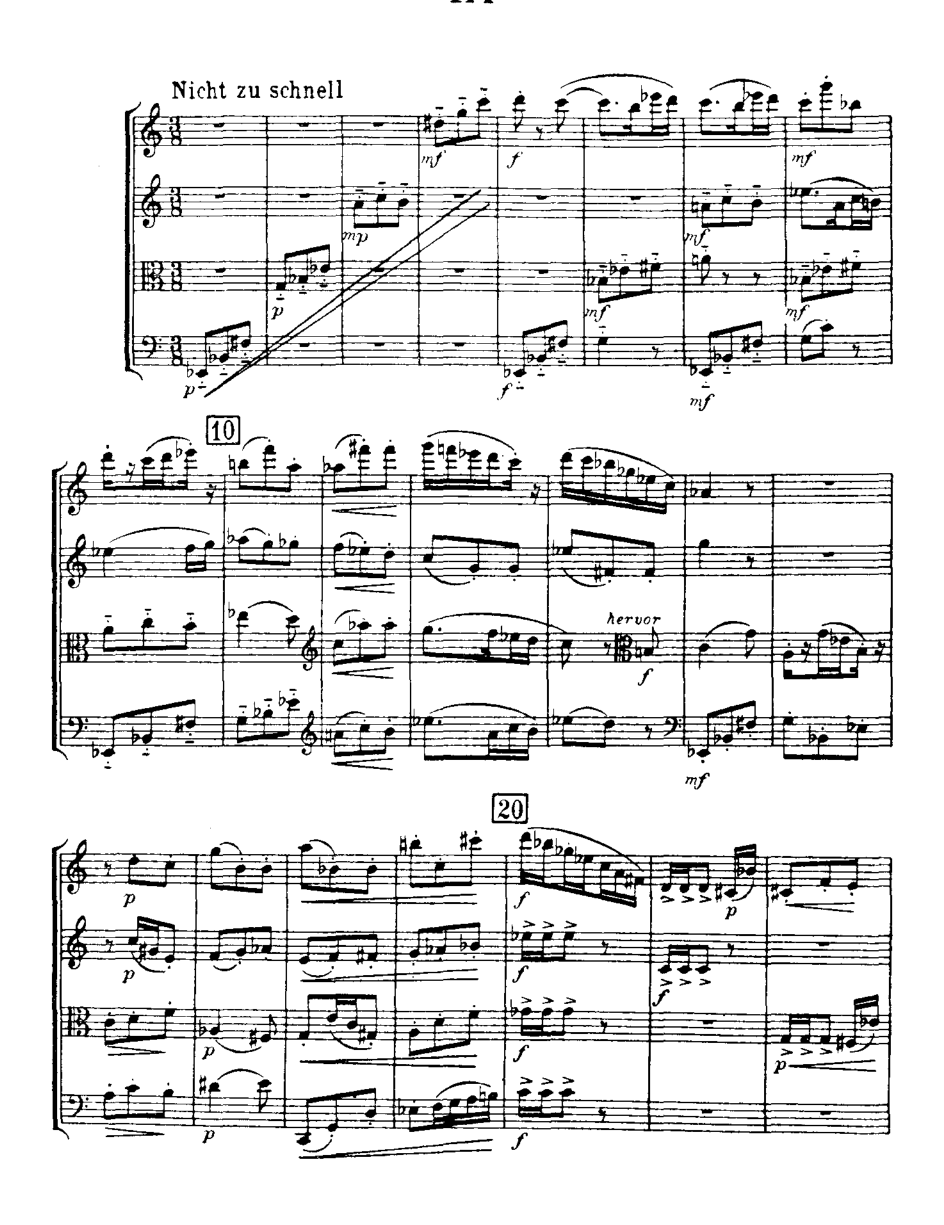
AUS DEN
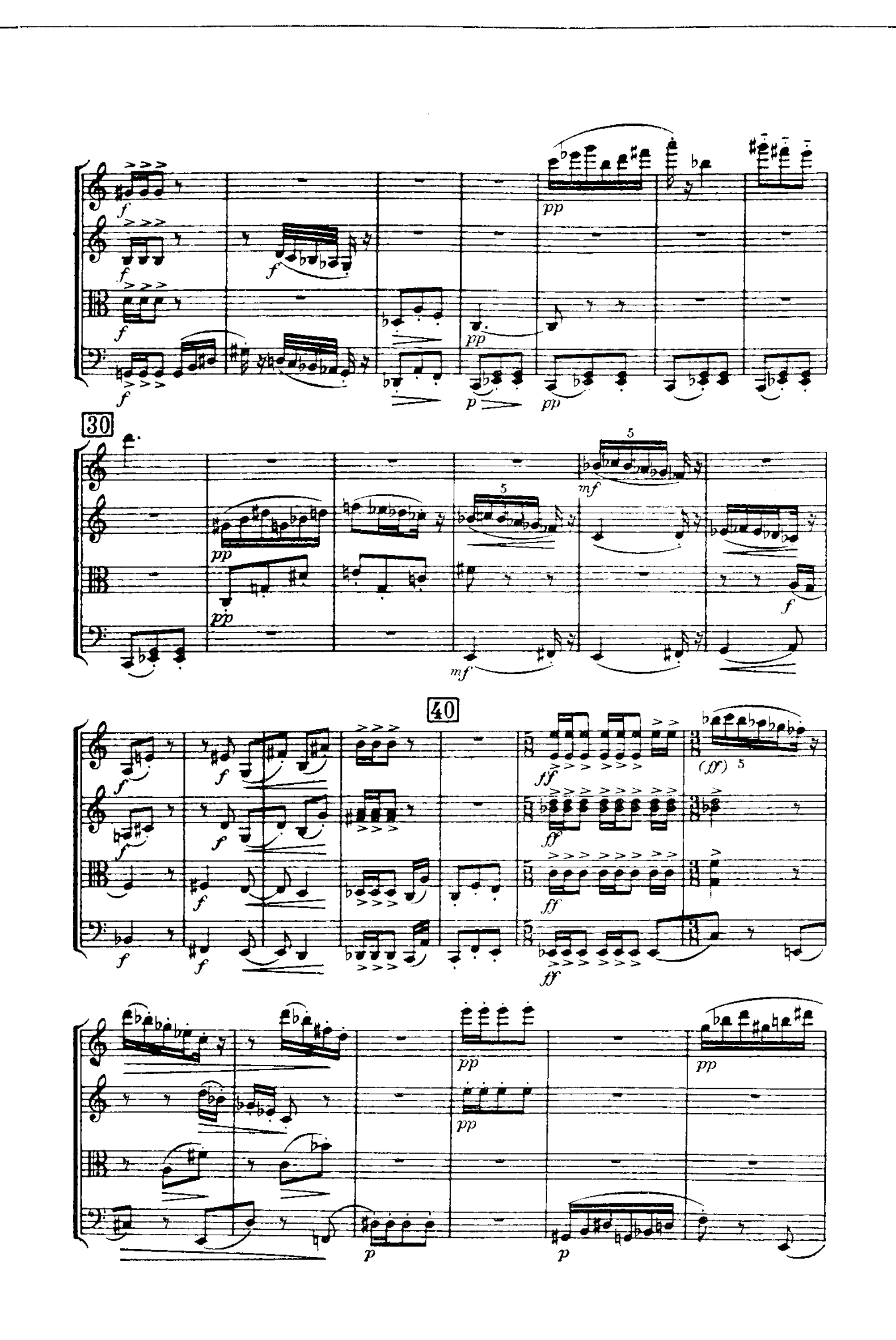
KLEINEN STÜCKEN FÜR STREICHQUARTETT

Opus 26 Nr. IX
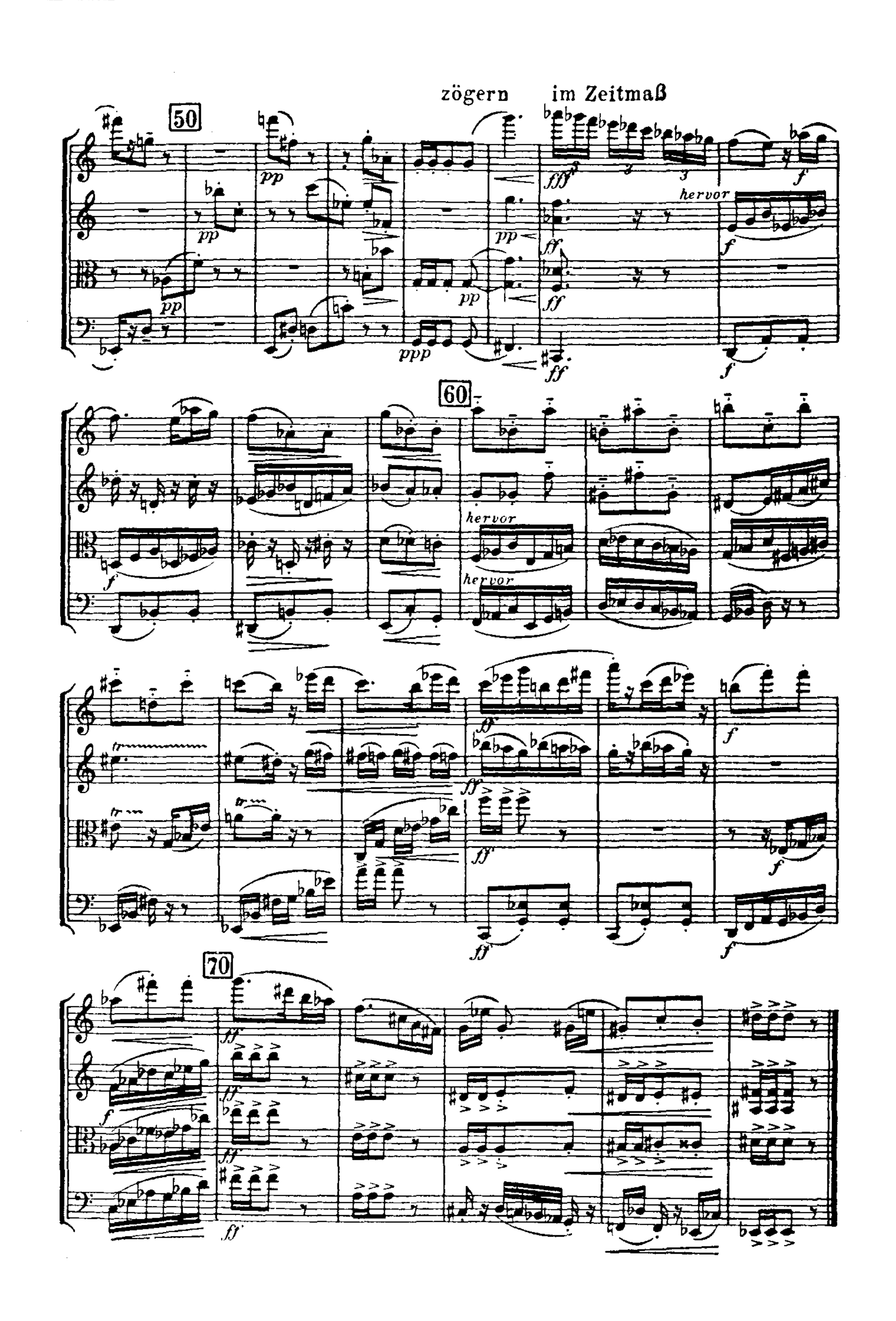
PARTITUR

IX





30
40


50
zögern
im Zeitmaß
pp
pp
pp
ppp
pp
pp
fff
ff
ff
ff
hervor
f
f
60
f
hervor
hervor
ff
ff
ff
f
f
f
70
ff
f
ff
ff
ff

MEISTERSINGER VON HEUTE

EIN BEITRAG ZUM PROBLEM DER OPER

VON

ALEXANDER LANDAU†

Von der Lücke in der Produktion »wertbeständiger« Musik ist schon viel gesprochen worden. Die Gründe dafür wurden begreiflicherweise — wer wägt Imponderabilien? — nur vage umrissen. Einen Weg aus der Wirrnis anzugeben, gelang keinem überzeugend für alle, den wenigsten überzeugend für sich, wenn man diesen Begriff frei macht von der etwaigen Eitelkeit des Autors und ihm überpersönlichen Wert zugesteht. Soweit die Musik keinen programmatischen Inhalt hat, vornehmlich in der reinen Instrumentalmusik also, ist ja auch guter Rat teuer, denn man kommt einer gefühlsmäßigen Ausdruckkunst letztlich nicht mit verstandesmäßigen Begriffen bei. Anders wird das, sobald ein ideeller Sinn dem musikalischen Geschehen zugrunde gelegt werden kann, weil sich dadurch von selbst die Pforte zu spekulativer Erwägung öffnet. Oper und Oratorium sind darum am besten geeignet für stilkritische Untersuchungen auf soziologischer Grundlage.
Die Oper, auf die sich dieser Aufsatz beschränken soll, ist eine »grobe« Kunst. Jede Filigranarbeit, soweit sie andere als rein musikalische Zwecke verfolgt, wird in ihr logisch zur Lächerlichkeit. Sie gliche dem optischen Eindruck einer Zeitlupenaufnahme, die höchste Exaktheit auf Kosten der Geschlossenheit unseres Eindruckes gibt. Indem wir nämlich gewöhnt sind, den Sinn eines Ansprungs nur in blitzhafter Folge seines Zweckes zu erkennen, erscheint er selbst, zerlegt, seiner Zielstrebigkeit beraubt und lächerlich. Genau so ergeht es logischerweise dem operndramatischen Geschehen, wenn als Reaktion auf die Gefahr des Ertrinkens des Hauptheldeṇ etwa ein Chor ein fugales »rette, rette ihn, wer rettet ihn« anstimmt, statt tätig zur Rettung zu schreiten. Sinn vermag in solchen »Unsinn« nur zweierlei, möglichst in gegenseitiger Wechselwirkung, zu bringen: Einmal das artistische Moment, d. h. der rein musikalische Eigenwert des zeitlupenhaften Ablaufs, dann aber die Simplizität und begriffliche Anspruchslosigkeit des Geschehens, das eben als Grobkörnigkeit der Oper oben zugeschrieben wurde. Ihr Stoff muß einen primitiven Kern haben: Liebe und Haß, Belohnung und Rache, Schuld und Vergeltung, Hunger, Krankheit, Tod, das sind die einfachen Motive, von deren Vorkommen die Bühnenwirksamkeit der Oper abhängt, mit denen sie lebt und stirbt. Ist so der »Grundakkord«, die thematische Eindeutigkeit, die Begrifflichkeit und Begreifbarkeit der Grundstimmung also, gewahrt, so wird, vorausgesetzt, daß uns die musikalische Sprache des Autors selbst nicht langweilt, das Wahrscheinlichkeitsmaß des Handlungsablaufes an sich verhältnismäßig gleichgültig. Tristan und Isolde könnten auf Textverständlichkeit beinahe ver-

zichten, weil *ein* Grundmotiv die ganze Handlung zwingend beherrscht: die Liebe. Fidelio kennt *einen* motivischen Kern, aus dem die Oper entwächst, die Gattentreue. Und so ließen sich die Beispiele häufen, wobei es natürlich vorkommen kann, daß mehrere »Uraffekte«, wie ich diesen Begriff allgemein verständlichster und zunächst unkomplizierter Grundmotive nennen möchte, zusammen oder im wohlerwogenen Gegensatz zueinander den Kern der Oper bilden. Wie stark ein Werk durch das Fehlen dieser Uraffekte in seiner Bühnenwirksamkeit beeinträchtigt wird, zeigt, um ein *großes* Beispiel zu nennen, der »Parsifal«, dessen grandiose Musik diesen Mangel bühnentechnisch nicht zu beheben vermag, trotzdem sie an sich gewiß nicht hinter Wagners anderen Werken zurückzustehen braucht.

Wurde bisher nur der bindenden Kraft der Uraffekte Rechnung getragen, so darf doch ein weiteres aber immerhin verwandtes Moment voll stärkster Kraft der Vereinheitlichung nicht übersehen werden. Es ist das, was wohl am besten mit »Lokalkolorit« gekennzeichnet wird, sofern man nur diesen Begriff ganz weit faßt. Dabei handelt es sich um die Eigentümlichkeit, daß, sobald nur der Schauplatz einer Bühnenbegebenheit glaubhaft gemacht wurde, die Einzelhandlung an sich eine apriorische Glaubwürdigkeit erhält, die sehr wohl den Zweifeln, die das dramatische Geschehen selbst hervorrufen würde, die Wage zu halten vermag. Die Folklore,*) Opern wie Carmen und der Freischütz und endlich in erhöhtem und abermals erweiterten Sinne die Meistersinger nutzen — ob bewußt oder unbewußt, tut hier nichts zur Sache — diese merkwürdige Wirkung. Mit ihr sich noch näher zu beschäftigen und aus dem Ergebnis dieser Beschäftigung dann Schlüsse zu ziehen, erscheint dem Autor nicht ohne Hoffnung für praktischen Nutzen und wurde daher Zweck dieses Versuchs.

»Die Meistersinger« sind auf dem Fundament deutschen Bürgertums aufgebaut. Und zwar eines Bürgertums, das noch nicht von den dekadenten Auswüchsen großkapitalistischer Tendenzen unterhöhlt und angefault war. Vielmehr ist es die kraftvollste Vorblüte der Bürgerkultur, die hier den Rahmen und gleichzeitig den Unterbau für die Oper abgibt. Sitten und Gebräuche einer erst allmählich zur Macht gelangenden, innerlich aber schon wohlgefügten und festbegründeten, in eigener Tradition verankerten Volksschicht sind Gegebenheiten, auf denen das Gebäude einer Handlung nunmehr getrost errichtet werden kann. Die kulturellen szenischen Voraussetzungen sind so glaubhaft, daß Scherz und Ernst des Spiels in diesem Rahmen von vornherein plausibel werden. Niemand wundert sich über Zunftgebräuche, über Hochzeitssitten, über Werbezeremonial, keiner staunt über Kunstauffassung und Kritikerart, Lehrweise und Lebensform der handelnden Personen. Und allen erscheint es selbstverständlich, daß der exklusive Sprößling einer überalterten Gesellschaftsschicht, des Ritteradels, gerade um seiner Fähigkeiten willen in die

*) Unter Folklore versteht man das Bestreben der Kunstmusik, die im Volkslied schlummernden Werte sich dienstbar zu machen.

neuere und kraftvollere Kulturgemeinschaft eingehe. Er also paßt sich an. Und nun her mit den Einwänden, daß es von Wagners Standpunkt gerade umgekehrt ausgesehen habe, daß Stolzing ja rein zufällig ein Ritter sei, daß alles nur symbolisch gemeint sei und daß ja Wagner nur sich und seinem Mäzen ein Denkmal habe setzen wollen und dem verteufelten Widersacher Hanslick eins auswischen. Aber da bestreitet sich erstlich die Rolle des Zufalls überhaupt, weil die Auslegung vor dem kritischen Betrachter nicht bestehen kann, die jedes dem menschlichen Geist nicht sattsam einleuchtende Gesetz als Zufall deutet. Da macht sich die Überlegung geltend, daß aus purer Lust am Symbolisieren noch nicht ein Werk wie die Meistersinger entstehen und daß, selbst diese abenteuerliche Möglichkeit vorausgesetzt, doch nicht unüberlegt gerade dieser symbolische Rahmen Wagners Genie in den Schoß fallen konnte. Und wem der Ritter als der »Junge« und die Bürger als Repräsentanten der Tradition erscheinen, der hat zwar insoweit recht, als es Wagner darum zu tun war, sich selbst und das persönliche Recht des Fortschritts in der Kunst zu rechtfertigen, übersieht jedoch den überpersönlichen, soziologischen Gegensatz, der entgegengesetzt dem persönlichen, privaten verläuft. Zufall? Aber welchem Stande hätte Stolzing angehören können, wenn Wagner, um das »mißliche« Faktum der revolutionären Überwindung des Ritter- durch das Bürgertum in seiner Oper zu vermeiden, etwa eine andere Herkunft für seinen Helden hätte wählen wollen? Was ihm natürlich gar nicht einfiel, weil er als Angehöriger und Erbe der Hochblüte der bürgerlichen Kultur keinen Widerspruch vom entwicklungsgeschichtlich überwundenen Ritteradel zu fürchten hatte. Wer soziologisch Geschichte zu beurteilen gelernt hat, wird darin natürlich keinen Vorwurf persönlicher Feigheit für Wagner erblicken können! Kein Zufall also. Und schon deshalb gar kein Zufall, weil dem der Bürgerkultur Verbundenen und seinem Publikum diese freundliche Perspektive auf eigene Anfänge die natürlichste und sinngemäße sein mußte.

Wir heute haben keine so freundliche Perspektive. Der Wendepunkt bürgerlicher Kultur ist längst überschritten, und der Künstler, der heute den Bürger so dem Proletariat gegenüberstellen wollte, wie Wagner Stolzing dem Bürgertum gegenübergestellt hat, hätte kaum Beifall für seine soziologische Weitsichtigkeit zu gewärtigen. Gegen ihn erhöbe sich der Vorwurf der Tendenzkunst und würde erst dann fallen, wenn er, wie Wagner auf den Schultern des zur Macht gelangten Bürgertums, so auf denen des kulturell maßgeblich gewordenen Proletariats stünde. Es kann daher soziologisch nicht als Zufall angesehen werden, daß eine Oper, die — trotz aller tieferen und auf Anderes gerichteten Absichten — *proletarisches* Niveau hat (Alban Bergs »Wozzek« nach Georg Büchners Text ist gemeint), daß diese Oper so tief befehdet wird, trotzdem sie fast die einzige gegenwartsfähige ihrem Vorwurf nach ist. Daß aber nur der soziale Kontakt ein erdgebundenes Lokalkolorit (in der nunmehrigen Ausdeutung des Wortes) geben kann, und wie etwa dieses sich in

einem Opernbuch auszuwirken habe, dürften die Meistersinger dartun. Dem Opernmusiker, soweit er die bisherigen Opernformen, statische also, bei denen die Musik das dramatische Tempo verlangsamt, übernehmen und beibehalten will, bieten sich nur zwei prinzipielle Möglichkeiten: Tiefromantische Weltabgewandtheit, die sich bei der Wahl des Opernsujets auf weitentfernte Kulturen stützt, die uns jedenfalls fremd anmuten werden und deren Glaubwürdigkeit also immer etwas Problematisches hat. Oder: Sozialer Kontakt. Es sei denn, es würde grundsätzlich auf die Gestaltung einer Welt zugunsten der Formung von Charakteren verzichtet, was ja, wie Anfangs ausgeführt, ohne einheitliche Grundstimmung (»Grundaffekt«) nicht operngemäß ist. Und die schaffen zu wollen, bedingt wiederum den sozialen Kontakt, denn wer wüßte nach Tristan und Fidelio und Pfitzners Armem Heinrich noch Grundaffekte anderer als sozialer Art? Wer wagt es, die klassischen Dokumente der Liebe, der Treue, der Krankheit zu überholen?
Der Weg ist vorgezeichnet durch die Evolution. Wird der Operndramatiker und das Publikum ihn zu gehen wissen?

STIMMUNGSSCHWANKUNGEN UND LAMPENFIEBER BEI MUSIKERN*)

VON

KURT SINGER-BERLIN

Die feine Ausprägung, das Sensitive des Gemütslebens, macht den Musiker a priori zu einem überschwenglichen, nach beiden Seiten der Stimmung weit ausschlagenden, sprunghaften, reizbaren Menschen. Nur von Empfindsamen, übermäßig Beeindruckbaren können Kunstwerke geschaffen werden; ein Kunsthandwerkliches bringt auch der Pedant zuwege. Allerdings gehen diese Galvanometerausschläge in der gemüthaften Stimmung gerade der großen Musiker oft bis zu jenen seelischen *Mischzuständen*, die der Verzweiflung, dem Lebensüberdruß und Pessimismus ebenso nahestehen, wie der Lebensfreude, dem Optimismus, dem Himmelhochjauchzen. Exaltationen und Depressionen sind Reaktionen auf Fortschritt oder Halt im Schaffen, sie sind oft auch verantwortlich für Hemmung oder Förderung des Werks. Der Stimmungseinfluß auf die Gedankenwelt des Künstlers allerdings ist gering. Eine melancholische Attacke kann sehr wohl in einem heiteren, lustbetonten Werk abgeleitet, ertötet, ausgeglichen werden. Auch das ist eine Selbsthilfe des schöpferischen Organismus. Jedenfalls finden wir diese *periodischen*

*) Dieser Abschnitt ist ein Vorabdruck aus dem Buch »Die Berufskrankheiten der Musiker« von Kurt Singer, das demnächst im Verlag Max Hesse, Berlin erscheint.

Stimmungsschwankungen (Cyclothymie, manisch-depressives Irresein) sehr häufig gerade bei Musikern; sie sind sicher konstitutionell bedingt, in der Art angeborene, aber durch äußere Faktoren (Erfolge, Hemmungen, Mißgeschick) in ihrer Akzentuierung und Dauer sehr verschieden betont. Der Schaffende scheint innerlich kaum je mit sich fertig zu sein, er darf es wohl auch kaum, wenn er nach Vollendung zielt. Er verbraucht, um das Gleichgewicht zu erhalten, zur Äquilibrierung seines Ichs maßlose Kräfte. Die Belastung ist eine um so stärkere, je größer die persönliche Note des Künstlers. Nach außen muß er in der Gesellschaft, gegen die Gesellschaft seinen Mann stehen; nach innen hin geht der tiefe Blick, sich zu erkennen, mit sich fertig zu werden, Gebilde der Phantasie umzusetzen in die Daseinswirklichkeit. Daß hier zwischen Sein und Schein heroische Konflikte ausgetragen werden müssen, vergißt der Gesunde scheinbar. Erinnerungs- und Erlebnisreste aus diesem Kampf zwischen Wirklichkeit und Unwirklichkeit bleiben unter der Schwelle des Bewußtseins haften, werden ins Unbewußte verdrängt. Dann bleibt oft nur das körperliche Symptom der Krankheit, das Zittern, die Angst, das Herzklopfen, die Unruhe, der Schmerz übrig. Die seelischen Gründe sehen wir nicht. Wer solche körperlichen Mißempfindungen rein körperlich-organisch ansieht, täuscht sich unbewußt genau so wie der Kranke, der vor den Konflikten in die Krankheit hineinflieht, um die Konflikte in einem unglücklichen Dasein zu vergessen. Die seelische Analyse deckt den Grund des Leidens auf; auch die Analyse des Traumlebens, das wahrer und echter, freier von Betrug sein kann als das Leben des sogenannten Kulturmenschen, erhellt das pathogene Dunkel. Der Kranke kann unbewußte Triebe, Regungen, Wünsche und Leidenschaften seinem inneren Ich nicht anpassen; der gesunde Künstler erfüllt in seinem Werk diese Forderung, und zwar oft gerade aus äußerlich unerfüllbaren Sehnsüchten und Wünschen. Gelingt dieser wichtige Schritt nicht schnell, so setzt mit dem Kampf um die Persönlichkeitsgeltung sehr oft ein neuer, unbewußter Trick ein. Das Verlangen nach Beachtung im großen verkriecht sich in das leichter erfüllbare Verlangen nach Beachtung im kleinen. *Diese Beachtung wird erzwungen durch Kranksein*; eine unbewußte Willenstendenz schafft die Grundlage für diese Flucht in die Krankheit, die gleichzeitig eine plausible, wenn auch oft erlogene Erklärung für den Mißerfolg darstellt. Dann ist nichts mehr gleichgültig und Episode, das Gesundheitsgewissen wird völlig defekt, aller Wille konzentriert sich auf das Festhalten der Beschwerden, die ein Versagen im künstlerischen Dasein kühn verdecken. Die Selbstbeobachtung kleiner Beschwerden steigert das Maß und die Form derselben. Kopfschmerz, Brustbeklemmung, Angst, Herzklopfen, Schlaflosigkeit — alles wird registriert, und alles, was Ersatz für den Ausdruck des unausgeglichen Seelischen ist, wird für Wesentliches, Wahres gehalten. Die Qual des Wachenden wird durch die Symbolsprache des *Traums* ergänzt, ja, vergröbert. Vor dem ersten Konzert träumte ein Geiger, daß er nackt, völlig nackt auf dem Podium spielte.

Das Fehlen der Toilette im Traum besagt dem analysierenden Beobachter nichts anderes, als daß der letzte Schliff, die letzte Feilung, daß die elegante Toilette dem Spiel des Konzertierenden noch abgeht. Vor der Aufführung einer Sinfonie träumte einem Komponisten, daß er auf einem Beig einen langsamfahrenden Wagen besteigen wollte, daß er den Fuß nicht heben, in das Innere des Wagens nicht gelangen konnte, und daß es ihm unmöglich war, dem immer weiter rollenden Gefährt zu folgen. Ein fremder Mensch sprang in den Wagen und fuhr immer weiter, immer höher, verfolgt von den Blicken des in Angst Zurückbleibenden. Auch das ein typisches Beispiel für die Lebensangst eines noch Unfertigen, die Symbolsprache für Hindernisse in der »Laufbahn«, für das Verpassen des Anschlusses, für den vergeblichen Kampf mit der Konkurrenz, für das Beschwerliche des »Aufstiegs«.

Tausende von charakterologischen und psychologischen Schillerungen gleicher Art im Künstlerleben wie im Leben des Psychopathen. Der Beruf des Musikers bringt so reichlich Konfliktstoff mit sich, der Drang, sich persönlich durchzusetzen und als spezifischer Wert zu gelten, ist so groß, die Möglichkeit, unter vielen, unter zahllosen Talenten ein hervorragendes zu sein, so klein dagegen, daß eine Verwirrung in der Persönlichkeitsgeltung oft unvermeidbar ist. Aber wer nicht als abnorme Persönlichkeit geboren ist, zeigt dann plötzlich Züge der Psychopathie, der Hysterie. Der Beruf hat sie frei gemacht, ohne allerdings ein System aus ihnen zu bereiten. Ein nervöses, hysterisches, depressives Symptom macht aber noch keinen nervösen, hysterischen, depressiven Charakter, keine Psychoneurose, keine Spielart des Gesamtapparats persönlicher Empfindungen, Reaktionen, Willensleistungen aus . . .

Auf eines der häufigsten und unangenehmsten Symptome nervöser Konstitution sei aber noch besonders verwiesen: die *Angst*. Auch die Angst kann sich vergesellschaften mit vielen anderen Zeichen der Hysterie oder Neurasthenie, sie kann aber auch als ein eigenes Leiden auftreten, als *Angst- oder Zwangsneurose*. Angst ist ein »gespannter Unlustaffekt der Erwartung« (Hoche), der sich mit sehr lästigen körperlichen Mißempfindungen verbindet. Es gehört zur Angst ein körperliches und ein seelisches Komplement. Ob der Affekt zu einer Steigerung der Gefäß- und Sekretionsarbeit des Organismus führt, oder ob umgekehrt erst die körperlichen Empfindungen die Angst hervorrufen (resp. der Angst gleichzusetzen sind), das ist noch ein wissenschaftlicher Streit. Eine Wechselwirkung zwischen körperlichen und seelischen Phänomenen scheint sicher zu sein; das Gefühl der Angst kann die Gefäß- und Herzerscheinungen steigern, das Beobachten der Unlustempfindungen kann die Angst vergröbern. Die Angst »sitzt«, wie man zu sagen pflegt, im Herzen oder in der Zwerchfellgegend oder, seltener, im Kopf. Wahrscheinlich kommt der Angstaffekt (abgesehen von organischen Erkrankungen des Herzens) durch eine Übererregung zerebraler (bulbärer) Zentren zustande. Wir lokalisieren, wir projizieren sie, da mit ihr meist entsetzliche Erwartungsempfindungen des Zusammen-

brechens, des Sterbens, der Vernichtung, des Herzschlags verbunden sind, gern in die Gegend der lebenswichtigsten Organe: Herz und Gehirn. Zuweilen ist die Angst gar nicht zu lokalisieren, sie steckt vage im Körper drin, sie scheint einem fremden Ich anzugehören, das man beobachten kann. Die Angst saugt das ganze Denken auf, sie läßt alle Erinnerung verblassen, sie hindert die Ausführung gewollt-richtiger Bewegungen. Die Gefäße arbeiten erregt, das Blut drängt nach dem Kopf, die Hände werden kalt, der Puls rast oder setzt aus, die Stimme versagt, der Geigenbogen zittert oder wird fahrig, das Gedächtnis versagt, Schweiß perlt auf der Stirn, der Atem ist beschleunigt, die Speichelsekretion scheint zu stocken. Dies das Bild der absoluten Erstarrung in Angst. Oft gelingt es, durch starke Willensanspannung dem Angstaffekt und seinen körperlichen Begleiterscheinungen Trotz zu bieten. Die ersten Minuten, in denen ein Künstler auf dem Podium steht, in denen er zugleich Kontakt mit den ungewohnten Menschen, mit seinem Instrument, mit dem vorzutragenden Werk, mit Licht, Geräuschen, störenden Bewegungen bekommt, diese ersten ungewissen Minuten sind auch bei sicheren und großen Virtuosen oft mit Angst verküpft. Sie unterdrücken den Affekt im Bewußtsein ihrer Überlegenheit; Wunderkinder wissen nichts von Erregung, Affekt, Bewußtheit: sie spielen mit schlafwandlerischer Sicherheit. Der Unsichere, wenn er die Pubertätsgrenze überschritt, hat es schwerer, das Gefühl der absoluten Selbstsicherheit zu gewinnen; unausgeglichene Ausbildung, die versteckte Erkenntnis der eigenen Mängel lassen oft die Angst beim Musizieren in der Öffentlichkeit als berechtigt erscheinen. Die Psycho-Katharsis Freuds könnte in solchen Fällen sehr oft das Gefühl des Unfertigseins, des im Fach oder im Leben Schwankenden, könnte das gesamte menschlich-künstlerische Minderwertigkeitsgefühl als Ursache der *Angst*, des *Lampenfiebers* erkennen. Aber auch Bedeutende leiden ihr ganzes Leben lang an dieser Erwartungsangst. Wenn sie vor dem Examen, bei der Prüfung, bei einem erstmaligen Zusammentreffen mit höheren Instanzen noch verständlich ist — bei den Prominenten verwundert sie uns. Aber gerade diese gehören oft zu den konstitutionell seelisch Schwachen, zu den Psychopathen katexochen. Ein altes, nie vergessenes Erlebnis, etwa beim ersten Auftreten, kann diese unüberwindlichen Spuren der Künstlerangst fixieren. Auch die einfache, durch Erinnerung immer wieder aufgefrischte Vorstellung, daß etwas Unangenehmes passieren könne, wird bei den nervös veranlagten Menschen blitzschnell das Gefühl der Angst hervorrufen. Er kann für sich allein spielen, auch in kleinem Kreis von Bekannten, aber schon das Denken an öffentliches Auftreten in der Oper oder im Konzert bereitet ihm Mißgefühle. Je näher der Termin kommt, um so unruhiger, ängstlicher, aufgeregter wird er. In letzter Minute sagt er ab, oder singt, spielt, dirigiert unter Qualen. Die Empfindung, daß etwas mißglücken könne, ist zur überwertigen, zur Zwangsempfindung geworden. Vergeblich, daß der Kranke sich selbst intellektuell von seinem Können überzeugt, daß er sich selbst zu-

spricht, vergeblich, daß er von der Unsinnigkeit seiner Angst durchdrungen ist: die Angst verfolgt ihn, sie läßt ihn nicht. So gehen Angst- und Zwangssymptome bei den psychopathischen Künstlern ineinander über. Schon manche Karriere ist an der Fixierung dieser Erwartungs-Angst-Affekte gescheitert.
Bei dem durchschnittlich Nervösen prägt sich die Angst selten in so exorbitanten Formen aus. Aber auch bei ganz Gesunden (und bei Neurasthenikern) ist die Angstvorstellung, nicht unter Menschen gehen zu können, im Vortrag steckenzubleiben, den Text zu vergessen, rot zu werden, plötzlich urinieren zu müssen, verbreitet. Nur ist die Fixierung dieser Zwangsideen keine komplette, keine dauernde. Der unbelastete Musiker rafft sich aus der Angst trotz aller Unlustempfindungen heraus, der prädisponierte verstrickt sich in dem einmal gelegten Netz und geht darin, wenn nicht *frühzeitig* ärztliche Hilfe geleistet wird, zugrunde. Daß das Lampenfieber besonders störend für Sänger ist, von Instrumentalisten dagegen leichter überwunden wird, beruht auf der starken nervösen Erregung des Herzgefäßapparats, durch die auch der Atem erschwert, beschleunigt, jedenfalls nicht immer mehr willensmäßig, schulgerecht geführt werden kann. Bei der Veränderung in der Dauer und Stärke der Atemzüge, die meist zu kurz und oberflächlich bei der Inspiration, unvollständig bei der Expiration sind, muß auch die Qualität des Tons, der Stimme leiden. Es gehört zu jedem künstlerischen Vortrag eine seelische Disposition. Man muß die Funktionen, die unserem Wollen unterworfen sind, auch bewußt ausüben können, muß motorisch parat sein. In leichten Fällen von Angst ist das beim Atem möglich, dem Herzpoltern gegenüber natürlich nicht. Immerhin vermindert sich auch dieses beim natürlichen, tiefen Ein- und Ausatmen. Und die ersten wenigen Minuten, die in einer ängstlichen Spannung verbracht werden, sind nicht immer von unheilvollem Einfluß auf die künstlerische Verfassung. Ja, es gibt Künstler, die diese Erwartungsangst begrüßen; denn sie lenkt jedenfalls von technischen Überlegungen ab, beseitigt zahlreiche motorische Hemmungen und bringt den Berufenen sogar in einen veränderten Bewußtheitszustand der gesteigerten inneren Anteilnahme, der Inspiration. *Diese leichte Angst schadet dem Beruf wenig, gewichtiger ist die Angst vor der Angst im Sinne einer überwertigen, regelmäßig und zwangsläufig sich einstellenden Mißempfindung.**)
Eins hier nochmals zu betonen sei nicht vergessen. Dem Begriff der Psychopathie haftet der entwertende Geruch des Dekadenten, der Entartung an. Davon sollte hier nur im rein-ärztlichen, nicht im kulturell-künstlerischen Sinn die Rede sein. Wir wollen uns frei halten von dem falschen Glauben und dem Werturteil, mit *seelischer* Minderwertigkeit müsse eine *schöpferische* Minderwertigkeit verbunden sein. Es ist nicht alles dekadent, nicht alles entartet, was nicht gleich verstanden wird in der Kunst. Und mancher Musiker, der in seiner

*) Selbst-Beruhigungen, Suggestion durch den Arzt, auch Autosuggestion nach der Methode Coué leisten hier oft gute Dienste.

Zeit sogar als verrückt galt, wurde einer Generation später zum Gott. Aus der Reihe der Psychopathen mit ihrer gesteigerten Sensibilität, mit ihrer großen Empfänglichkeit für Neues, ihrer starken, affektiv erregenden Kraft, der Faszination ihrer Ausdrucksbewegungen, dem Fanatismus ihres Schaffens und ihrem Drang nach rastlos persönlicher Gestaltung ihres Innenseins wachsen Führer, Schöpfer, Genies hervor. Dabei verschmelzen seelische Abnormität und künstlerisches Wirken selten so stark miteinander, wie etwa in dem dämonisch ungeformten, bizarr aufbegehrenden, wild schreienden Werk eines Berlioz. Meist ist dem Werk des Psychopathen, ja des Psychotischen gar nichts Krankhaftes an Affekt, Empfindungswelt, Triebleben anzumerken (Schumann, Wolf). Die seelische Abnormität schafft nicht, aber sie hindert auch nicht die Auswirkung des Genialen, das ja in biologischer Schau eine Übernormalität darstellt. Durch die besonderen Lichter der Wesensarten, der Charaktere, der Reaktionsmöglichkeiten psychopathischer Persönlichkeiten schimmern auch die ungewöhnlich begabten Persönlichkeitswerte schon durch. Normal und pathologisch, gesund und krank — die Natur kennt Übergänge, fließende Grenzen, keine Gesetze, keine Absolutheiten der seelischen Art. Die Leistung, das Werk entscheidet beim Künstler, ob er zu den Unterentwickelten oder zu den Höherentwickelten gehört, nicht eine Unsumme von pathologischen Zügen in Wesen, Lebensart, Charakter. Der ärgste Psychopath wird durch eine einzige schöpferische Tat zum aufbauenden Genie, der Gesündeste, Seelenstärkste durch eine Legion unfruchtbarer Leistungen zum unproduktiven Dilettanten. Die Eigenprägung des künstlerischen Menschen erfolgt meist unabhängig von den Abnormitäten seines Seelenlebens, oder gegen seine pathologischen Daseinseinstellungen. Das Genie muß von unsichtbaren, unverständlichen Dämonen, unterbewußten dunklen Ahnungen erfüllt, gehetzt, getrieben sein, es muß der Zeit voran sein im instinktiven Sehnen nach dem noch Unerfüllten. Das Genie ist in seinem Drang zum Morgen weit entfernt von dem Irrsinnigen in seiner Rückkehr zum Gestern. Und auch ein Wahn kann sich schöpferisch auswirken, wenn er zum Glauben der Gesamtheit wird. Der passiven Suggestibilität der Masse kann — wie Bonhoeffer sich ausdrückt — als Aktivum die Psychopathie des Führers gegenüberstehen. So können Revolutionen entstehen, so musikalische Stile, schöpferische Grundtatsachen der Musik werden aus dem Ringen und Leisten eigenwilliger psychopathischer Persönlichkeiten. Und nicht weit entfernt von diesen Ausprägungen eigentümlicher Persönlichkeiten, sie in ihren Trieben, Süchten, Leidenschaften, in ihrer Erlebniskraft und Willensleistung, in ihrem Kampf um Geltung und gegen Widerstand noch überragend, sind die *künstlerischen Charaktere* aufgestellt. Hier mischt sich oft das Krankhafte des Lebenszuschnitts mit dem Charakterologischen, Festgefügten, Unerbittlichen der künstlerischen Zielstrebigkeit zu einem wundervollen Ganzen. Hier bedeutet der pathologische Zug im bürgerlichen Leben nichts gegenüber der schöpferischen Umformung

solcher Züge im Kunstwerk. Hier wird — etwa bei Berlioz, Wagner, Skrjabin — das Psychopathologische, selbst wenn es mit seinen Ausstrahlungen einmal in die Musik eindringt, nicht mehr als krankhaft empfunden. Das Nervöse, Psychopathologische ist aufgesogen im geraden, systematischen Wuchs einer künstlerisch formenden Persönlichkeit. Leben und Kunst, bürgerliche und künstlerische Leistung scheiden sich. Aus einer Leidenschaft, einer Depression, aus seelischer Anfälligkeit, Erregung und Überstiegenheit, die uns als negative Werte im Dasein eines Menschen abstoßen, können in dem weltanschaulichen Charakter eines schaffenden oder nachschaffenden Künstlers liebenswerte, notwendige, nicht auszurottende, große produktive Leistungen werden.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Unter *Brahms' Kammermusikwerken* ist das Trio op. 8 bekanntlich die erste Schöpfung des Meisters auf diesem Gebiet. Wir freuen uns, die Eröffnungsseite dieser frühen Arbeit in ihrer ersten Fassung in Faksimile (mit mäßiger Verkleinerung) unseren Lesern vorlegen zu können.

Die letzten Kastraten Mustafà und *Alessandro Moreschi* veranschaulichen die beiden Porträte, die diese Künstler dem Verfasser unseres Beitrags Professor Franz Haböck kurz vor Ausbruch des Krieges persönlich gewidmet haben. Beide Sänger sind inzwischen verschieden. Eingehendes über die unvergleichliche Schönheit und Schulung ihrer Stimmen bietet Haböcks eben erschienenes Buch: »Die Kastraten und ihre Gesangskunst«.

Max Butting, geboren 1888 in Berlin, studierte in München und lebt seit 1919 in seiner Heimatstadt. Der wiedergegebene Satz gehört zu dem Zyklus »Kleine Stücke für Streichquartett« op. 26, die in knappster, aphoristischer Form Gedanken komprimieren, ohne sie zu Durchführungen zu weiten. Trotz ihrer Kürze prägt sich in jedem Stück eine Geschlossenheit aus, die auch beim Lesen der Partitur sofort auffällt. Die durchsichtige, klare und einfache Schreibweise hält sich von jedem weitschweifigen, tiefsinnigen Pathos fern und gehört in ihrem Stil zu den wertvollen Schöpfungen unserer Tage.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (29. August 1926). — »Der Schöpfer des musikalischen Exotismus« von *Alfred Goetze.* Zum 50. Todestag von Félicien David.

BERLINER TAGEBLATT (23. September 1926). — »Schicksal und Wiedergeburt der Musik« von *Arpád Sándor.*

BRESLAUER NEUESTE NACHRICHTEN (20. August 1926). — »Mozarts ›Don Juan‹ als modernes Problem« von *Herbert Graf.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (2. September 1926). — »Musikalische Volksbildung« von *Felix Günther.* — (10. September 1926). — »Musikbolschewismus« von *Ernst Schliepe.* Über Hauers Atonalitätslehre, im besonderen über die Diskrepanz in seiner Theorie und Kompositionspraxis.

FRÄNKISCHER KURIER (18. September 1926). — »Das Problem der Tonmalerei« von *Ludwig Misch.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (31. August und 2. September 1926). — »Mozart-Übersetzungen« von *Siegfried Anheißer.* Der Verfasser gibt Proben seiner Figaro-Übersetzung und fordert allgemein: »Der Staat müßte . . ., zunächst und wenigstens für die wichtigsten der italienischen Opern Mozarts, also den Figaro und den Don Giovanni, einen Übersetzungsauftrag erteilen.«

LE TEMPS (21. August 1926, Paris). — »Zu Webers 100. Todestag« von *Henry Malherbe.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (3. September 1926). — »Musik und Elternhaus« von *Elfriede Feudel.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (22. August 1926). — »Schallplatten-Kunst« von *Alexander Dillmann.* — (29. August 1926). — »Felix Mottl« von *Willy Krienitz.* — (5. September 1926). — »Hans Koeßler« von *Heinz Julius Freytag.* — (17. September 1926). — »Bruno Walter in Berlin« von *Wilhelm Altmann.*

NEUES WIENER JOURNAL (16. August 1926). — »Inszenierung der ›Zauberflöte‹« von *Richard Specht.* — (12. September 1926). — »Volker, der Spielmann. Der Spitzname Franz Schuberts« von *Otto Erich Deutsch.*

RHEIN- UND RUHRZEITUNG (21. August 1926). — »Tanzdrama und Gesamtkunstwerk« von *Hans Frömbgen.*

RHEIN.-WESTF. ZEITUNG (1. September 1926). — »Die Reisetagebücher Leopold und Marianne Mozarts« von *Felix v. Lepel.* Neue Dokumente und Beiträge zur Mozart-Forschung.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (4. September 1926). — »Paul Hindemith als Lyriker« von *Herm. Rud. Gail.* — (9. September 1926). — »Über Hausmusik in der Gegenwart« von *Richard Greß.*

VOSSISCHE ZEITUNG (21. August 1926). — »Dirigenten, Orchester und Beifallsstürme« von *Siegfried Ochs.* Gegen das Pultvirtuosentum. »Die Heldenverehrung, wie sie jetzt mit dem Mann am Pult getrieben wird, hat, von wenigen Fällen abgesehen, etwas Hysterisches, Unkünstlerisches. Was früher zu wenig geschah, darin wird jetzt zu viel getan. Ich meine, wir Dirigenten sollten weniger erhoben und fleißiger verstanden sein wollen.« — (28. August 1926). — »Brahms« von *H. L. Mencken.* — (4. September 1926). — »Wie frischt man Konzertprogramme auf?« von *Adolf Weißmann.* »Das beste Mittel, den Programmen neue Werte zuzuführen, sie vor Erstarrung zu bewahren, wäre meines Erachtens dies: es müßte der allgemeine Brauch eingeführt werden, nach Ablauf einer Konzertspielzeit in eigens dafür eingerichteten Konzerten eine zusammenfassende Übersicht über das zu geben, was sich im Laufe der Saison als wertvoller erwiesen hat.« — (14. September 1926). — »Bruno Walters 50. Geburtstag« von *Max Marschalk.*

WIRTSCHAFTSKORRESPONDENZ FÜR POLEN (28. August 1926, Kattowitz). — »Jazz« von *Frango.*

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./38 u. 39 (September 1926, Berlin). — »Relativität in der Kunst« von *Jakow Axelrod.* — »Die Orgel und unsere Zeit« von *Fritz Heitmann.* »Wir Organisten begrüßen in hohem Maße die Rückwendung auf die alte Zeit. Wir brauchen ein

breites und gesichertes Fundament für unser Orgelgebäude, dessen Grundmauern zweifellos im Mittelalter verankert liegen, und werden alles tun, was der Sicherung des Hauses dienen kann, zumal die orgelfeindlichen Mächte und Gewalten unserer Zeit stärker als je zuvor den Bau umtoben!« — »Krisis der Instrumentationskunst« von *Walter Abendroth.* — »Die junge Generation« von *Ludwig K. Mayer.*

DAS ORCHESTER III/16—18 (August/September 1926, Berlin). — »Viola nuova« von *Hugo Holle.* — »Anton Schindlers Aufzeichnungen über die Leistungen der Orchester in Paris und Berlin« von *Reinhold Zimmermann.* — »Donaueschingen und die Orchestermusiker« von *Walter Rau.*

DER DEUTSCHE GEDANKE III/16 (August 1926, Berlin). — »Zum 40jährigen Todestag von Franz Liszt« von *Kurt v. Wolfurt.*

DER STIMMWART I/11—12 (August/September 1926, Berlin). — »Über das Unreinsingen« von *George Armin.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXIV/434—435 (September 1926, Berlin). — »Die geschichtlichen Voraussetzungen der deutschen Musikkritik« von *Fritz Stege.* »Kritik ist ihrem Wesen nach eine Folgeerscheinung rationaler Denktätigkeit und damit ein Bestandteil der Philosophie.« . . . »In dem Augenblick, als der erste deutsche Musikkritiker Mattheson die Feder in die Hand nimmt, um an das Nationalgefühl in der Kunst zu appellieren und gegen die italienische Überhebung zu protestieren, schlägt die Geburtsstunde der deutschen, nationalen Musikkritik.« — »Zelter, Loewe, Bellermann, ein Beitrag zur Frage des ›beamteten‹ Musiklehrers« von *Siegfried Mauermann.* — »Karl Zuschneid †« von *Friedrich Färber.*

DIE MUSIKERZIEHUNG III/9 (September 1926, Berlin). — »Volksliedpflege« von *Fritz Haupt.* — »Die Gebhardsche Klangsilbe« von *Hans Gebhard.* — »Der Tonname im Schulgesangunterricht« von *Robert Hövker.* Verfasser tritt für die sogenannten Lateno-Silben ein.

DIE MUSIKWELT VI/9 (September 1926, Hamburg). — »Die Theaterfrage als Kultur- und Geschäftsproblem« von *Hans Schorn.* Der Autor fordert: »Festhalten an der Idee des Theaters und seiner künstlerischen wie kulturellen Mission, dagegen vollständige Reorganisation seines Aufbaus auf sicheren, wenn auch durch die Not der Zeit schärfer eingeengten Grundlagen.« — »Was verlangt die heutige Opernbühne von ihrem künstlerischen Nachwuchs?« von *Walter Elschner.* Der Aufsatz streift die Aufgaben einer Opernschule.

DIE STIMME XX/12 (September 1926, Berlin). — »Sänger-Seminare« von *Edwin Janetschek.* Um die musikalische Gesamtbildung des Sängers zu heben, entwickelt der Autor die Gedanken einer Gründung von Seminaren an den Opernbühnen. Diese Seminare müßten einen pflichtgemäßen Bestandteil der Probentätigkeit der Sänger bilden. — »Sängerkastraten« von *Friedrich Leipoldt.* — »Die praktische Durchführung des Gesanglehrplans für Volksschulen« von *Carl Kruse.*

DIE VIERTE WAND I/1 und 2 (August/September, 1926). — Die Zeitschrift ist das Organ der Deutschen Theater-Ausstellung Magdeburg 1927. — »Die Oper der Gegenwart« von *Julius Kapp.* — »Das Bühnenbild in Oper und Schauspiel« von *Panos Aravantinos.* »Im Schauspiel ist das Wort so stark, daß es selbst ohne Dekoration, ja sogar im freien Raum, als Erlebnis wirken kann und beim Hörer durch die Macht der Rede das Milieu ersetzt; in der Oper dagegen, wo das Verständnis des Textes oft sehr erschwert ist, muß die Dekoration häufig geradezu die Handlung stützen und erklären. Ja, Naturphänomene und Naturstimmungen spielen in der Oper oft eine so entscheidende Rolle, daß ihre Andeutung in der Dekoration unerläßlich wird. Die Oper verlangt daher zuweilen gebieterisch nach dem, was man im Schauspiel mit Recht als ›Kitsch‹ empfinden würde.« — »Richard Wagner in Magdeburg« von *Max Hasse.*

DIE WELTBÜHNE XXII/38 (September 1926, Charlottenburg). — »Regers Lieder« von *Oscar Bie.* »Max Regers Lied existiert, aber lebt nicht. Es ist ein achtungswerter Bestand der Literatur, aber es wirkt nicht weiter. Trotz aller äußeren Modernität trägt es den Zopf. Es ist eine Wendung von Brahms ins exklusiv Musikalische.«

FILM-TON-KUNST VI/6 (September 1926, Berlin). — »Betrachtungen eines Außenseiters« von *Friedrich Bethge.* »Die Zukunft des Films ist — die Filmmusik!«

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/11 und 12 (September 1926, Dortmund). — »Der Humor in der Musik« von *Irmgard Leux.* — »Schädelmerkmale und Gehirnbau des Musikers« von *Jul. Flesch.* — »Bachs Matthäus-Passion in den Oberklassen der höheren Schulen« von *Hans Joachim Moser.*

MUSICA SACRA 56. Jahrg./8 und 9 (August/September 1926, Regensburg). — »Palestrina und das Oratorium des hl. Filippo Neri« von *Karl Weinmann*. — »›Die amtlichen Richtlinien‹ für den Gesangunterricht in den preußischen Schulen« von *Hugo Löbmann*. — »Über kirchenmusikalischen Stil« von *Erhard Drinkwelder*. — »Paul Kaspar Schobacher (1782—1852)« von *Karl Gustav Fellerer*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VIII/7 (September 1926, Wien). — »Darius Milhaud« von *Paul Landormy*. — »Vorschläge zur Vereinfachung der Notenschrift« von *Ernst Toch*. Der Verfasser stellt interessante Vorschläge zur Diskussion, von denen erwähnt seien: Abschaffung sämtlicher Versetzungszeichen und Einführung eines Notenzeichens für den Halbton; Einführung der ganzen Taktnote an Stelle der bisher üblichen Notenwiederholungen und Bindebogen; Anwendung verschiedener Notengrößen zur Veranschaulichung des Wichtigkeitsgrades der einzelnen Stimmen. — »Chormusik von Kaminski« von *Heinrich Strobel*. »Kaminskis Werk entspringt einer Sehnsucht. Aus der hastenden technisierten Gegenwart flüchtet der Musiker in Bereiche des Mystisch-Religiösen. In ihm ist die Sehnsucht, die Reger zwangsläufig zu Bach zog. Aber nicht wie Reger, der als einer seiner bedeutendsten Vorläufer angesehen werden muß, ringt er mit subjektivistischen Zweifeln, mit eruptiven Gefühlsausbrüchen um jene innere Ruhe der aus mystischem Gotterleben aufklingenden Musik Bachs, die zum Abbild des Metaphysischen wird: ihn selbst erfüllt jene Ruhe, er hat die Nöte und Anfechtungen überwunden. Er ist reif für die erschauernde Erkenntnis des Mystischen.« — »Drei Dirigenten« von *Theodor Wiesengrund-Adorno*. Über Furtwängler, Scherchen und Anton Webern. — »Bruno Walter als Operndirektor« von *Otto Erhardt*.

MUSIK IM HAUSE I/1 (September 1926, Braunschweig). — »Die Sixtinische Kapelle« von *Kurt Lüthge*.

MUSIK IM LEBEN II/7 u. 8 (Juli/August 1926, Köln). — »Musikpflege als hygienische Forderung« von *E. Jos. Müller*. — »Die großen Musiker in Österreich und ihre Beziehung zur Volksmusik« von *Walter Berten*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVI/7—9 (Juli/September 1926, Wien). — »Ibsen und Wagner« von *Roland Tenschert*. — »Physikalische und harmonische Tongesetze« von *Leonhard Deutsch*.

NEUE MUSIK-ZEITUNG 47. Jahrg./23 u. 24 (September 1926, Stuttgart). — »Vom Wesen der letzten Brahms-Sinfonie« von *Konrad Huschke*. — »Hausmusik« von *Hans A. Martens*. »Das Wesen der Hausmusik ist und bleibt das Zusammenspiel.« — »Über den stilgemäßen Vortrag der Chopinschen Kompositionen« von *Otto Viktor Maeckel*. — »Philidor« von *Bertha Witt*. — »Der begrenzte Wert des gefühlsmäßigen Verhaltens in der Musik« von *Fritz Brust*. — »Neue Wege der Musikerziehung« von *Emil Petschnig*. Über Reformen in Österreich. — »Die Idealform des musikdramatischen Textgedichtes« von *Rudolf Hartmann*. — »Ein vergessenes Quartett von Richard Strauß« von *K. Köhler*.

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/31 u. 32 (September 1926, Köln). — »Psychologie des Klavierspiels« von *Max Kindle*. »Das Geheimnis des ›beseelten‹ Spiels ist eine psychologische Erscheinung und steht der Physik ganz fern.«

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./35—38 (September 1926, Berlin). — »Zum Ministerialerlaß über den privaten Musikunterricht« von *Otto Steinhagen*. »Auch in Fragen der Kunst steht das Wohl der Gesamtheit obenan, als Wesensveredlung des Einzelnen mit dem Ziel auf die Gesamtheit.« — »Die Männerchor-Bewegung« von *Karl Westermeyer*. — »Philidor« von *Benno Bardi*.

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE V/6 (September 1926, Wien). — »Der letzte Alt-Wiener Mandorist: Joseph von Fauner« von *Adolf Koczirz*. — »Paganini und die Gitarre« von *Hans Radke*. — »Oswald Rabel — Ewald Cwienk« von *Kurt Mandel*.

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/9 (September 1926, Hildburghausen). — »Johann Gottfried Schicht« von *Eugen Segnitz*. — »Zu Paul Bekkers Grundriß einer Phänomenologie der Musik« von *Julio Goslar*.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./9 (September 1926, Leipzig). — »Zur Vorgeschichte der musikalischen Romantik in Dresden« von *Richard Engländer*. — »Zur Psychologie Anton Bruckners« von *Josef Lorenz Wenzl*. — »Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners« von *Richard Lange*. — »Der vernachlässigte Weber« von *A. Weidemann*. — »Ungedruckte Briefe Carl Maria v. Webers« von *Georg Kinsky*. — »Das Okkulte

in der Musik« von *E. Petschnig.* — »Dichterische Freiheiten in Rollands ›Beethoven‹« von *Otto Erich Deutsch.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/11 u. 12 (August/September 1926, München). — »Ein Beitrag zur Geschichte der Tokkata« von *Leo Schrade.* Eine aufschlußreiche Studie auf dem Gebiet der musikalischen Formenkenntnis. — »Eine Titelauflage aus dem Jahre 1697 von Esaias Reußners ›Erfreuliche Lauten-Kunst‹« von *Adolf Koczirz.* — »Der Text von Schuberts Sonett III« von *Hugo Daffner.* — »Der internationale musikwissenschaftliche Kongreß der Union Musicologique in Lübeck« von *Hermann Abert.*

AUSLAND

DER AUFTAKT VI/7 (August 1926, Prag). — »Nachexpressionismus« von *Erich Steinhard.* — »Das Exotische in der modernen Musik« von *Philipp Jarnach.* »Es ist aber notwendig, auf die Hindernisse hinzuweisen, die einer Anpassung dieser fremden Elemente an unsere Tonsprache entgegenstehen. Es ist zunächst der schwer zu überbrückende Gegensatz zwischen rhapsodischer Volksmusik und dem vorwiegend konstruktiven Charakter europäischer Tonkunst — zumal der deutschen. Sodann . . . der mehr äußerliche Eindruck des Exotischen an und für sich; jener Eindruck des Seltsamen, Ungewohnten, der starke Reize hat, uns aber hindert, zum Ausdruckskern vorzudringen, diese Tonfolgen *so* zu empfinden, wie sie von denjenigen empfunden werden, aus deren natürlichem Lebensgefühl heraus sie gebildet wurden.« — »Zur Halbjahrhundertfeier der Bayreuther Festspiele« von *Viktor Joß.*

THE CHESTERIAN VIII/57 (September-Oktober 1926, London). — »Richard Strauß« von *Eric Blom.* »Jetzt, wo die berauschende Pseudo-Neuheit von Strauß' Musik vergangen ist und man sich in Ruhe der widerstreitenden und unvollständig verstandenen Erregungen, die sie in ihren ersten Tagen entfesselte, erinnert, kann man deutlich sehen, daß etwas Größeres und Bleibendes hinter der glitzernden, oft bezaubernden, aber nicht weniger oft lärmenden und brutal aggressiven Oberfläche lag. Dankbar erkennt man, daß es nicht die Launen vermeintlicher Neuerung allein waren, die das Publikum erregten. Was blieb, . . . ist ein gewisser ruhiger Klassizismus, eine zähe Liebe zu dem, was das deutsche musikalische Gemüt immer mit starrer Ausschließlichkeit als die Grundform der Schönheit betrachtet hat: — die Diatonik.« — »Die Musikgeschichte Schottlands bis zum 18. Jahrhundert« von *Hilda S. P. Hutchison.*

THE SACKBUT VII/1—3 (August-Oktober 1926, London). — »Beifall« von *H. E. Wortham.* — »Eine beschämende Laufbahn« von *Eric Blom.* Eine lebendige und geistreiche Skizzierung der Geschichte des verminderten Septimenakkordes von Corelli bis zu den Nachromantikern. — »Vokalterminologie« von *Rodney Bennett.* — »Musik der Sackpfeife« von *Anthony Clyne.* »Die Jugend Debussys« von *Henry Prunières.* — »Kammermusik in Donaueschingen« von *Hermann v. Schmeidel.* — »›Futurismus‹ in der Musik« von *Kenneth Glendower Darling.*

LE MENESTREL 88. Jahrg./35—38 (August/September 1926, Paris). — »Ein musikalisches Kapitel in der ›Comédie humaine‹« von *Alex. Cellier.* Der Aufsatz beleuchtet Balzacs Ideen über die Musik. — »Gedanken über Musik und Musiker« zusammengestellt und chronologisch geordnet von *J. G. Prod'homme.* — »Die ersten französischen Clavecinisten Chambonnières und Louis Couperin« von *Julien Tiersot.* — »Das Archiv der alten Opéra comique« von *Henri de Curzon.*

IL PIANOFORTE VII/8—9 (August/September 1926, Turin). — »Sechs unveröffentlichte Briefe Verdis« von *Adelmo Damerini.* — »Das dramatische Schaffen von Ildebrando Pizetti« von *Guido M. Gatti.* — »Die Instrumentalwerke von Charles Koechlin« von *M. D. Calvocoressi.*

MUSICA D'OGGI VIII/8—9 (August/September 1926, Mailand). — »Harmonie, Kontrapunkt« von *Alfredo Casella.* — »Der Mensch Beethoven« von *Emilio Beer.* *Eberhard Preußner*

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN (April/Juli 1926). — »Die norwegische Tournee des isländischen Chores«. — »Der Landessängerkongreß in Bergen«. — »Das Musikkonservatorium, Jahresbericht für 1925—1926«. — »Schumanns Briefe«. — »Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst« von *Olaf Platou.* — »Nach Island mit Frau Sinfonica; Über die nordische Tournee der Hamburger Philharmoniker mit Jón Leifs« von *Alf Due.* *Jón Leifs*

✶ K R I T I K ✶

BÜCHER

RUDOLF GERBER: *Der Operntypus Joh. Ad. Hasses und seine textlichen Grundlagen.* Berliner Beiträge zur Musikwissenschaft, Band II. Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig 1925.

Um das Opernideal der mittel- und süddeutschen Höfe um die Mitte des 18. Jahrhunderts kennenzulernen, eignet sich das Studium keines andern Meisters besser als das des Dresdener Hofkapellmeisters Hasse. Ihm ist die gründliche wissenschaftliche Erstlingsarbeit Gerbers gewidmet. Und zwar gilt ihr Hauptinteresse einer Untersuchung der Hasseschen Arie. Der Verfasser setzt sich zunächst mit ihrer textlichen Seite auseinander, spürt dem eigentümlichen Mechanismus nach, zu dem es Metastasio kommen ließ, und analysiert dann das vielfach verschlungene Gewebe des Hasseschen Opernwerks, immer unter besonderer Berücksichtigung der Arie. Ihre hundert und aber hundert Spielarten werden bloßgelegt und auf die eigentümliche metrische, melodische und thematische Struktur hin geprüft, gewisse Typen werden aufgestellt und verglichen und auf diese Weise manche fesselnden Einblicke in den Charakter dieses Mannes als Musiker gewonnen. Die Untersuchung ist im wesentlichen stilkritisch eingestellt, unterläßt aber doch nicht, hier und da die Ergebnisse in einen größeren Zusammenhang zu stellen. Mit der Ablehnung Scarlattis und seiner Nebenmänner als erste Vertreter der »neapolitanischen Schule« bin ich freilich nicht einverstanden. Daß Scarlatti noch zur Hälfte Venezianer ist, wußten wir längst; seine historische Bedeutung gewann er dadurch, daß er — und mit ihm eine ganze Anzahl Gleichaltriger — über diese ältere Schule wesentlich hinausgriff. Die Kenntnis von 4 Opern dieses Italieners genügt nicht, seine Stellung als Haupt einer neuen Schule, zu der auch Händel zählt, zu erschüttern, und vollends versagt das Herausgreifen von nur einem einzigen Kriterium, der Cembaloarie, um die Behauptung zu stützen. Es wird noch einer ganzen Reihe von Untersuchungen bedürfen, um das Verhältnis Scarlattis zu seinen Vorgängern, mehr noch zu seinen Nachfolgern zu klären und eine reinliche Scheidung der Stile zu erreichen. Ohne Kenntnis der großen oberitalienischen Meister zwischen 1680 und 1720 wird dabei nicht auszukommen sein. Die vom Verfasser gegebene allgemeine Charakteristik der Hasseschen Oper halte ich zwar für zutreffend, glaube aber, daß sich ihm bei Heranziehung z. B. der enormen Wiener Opernliteratur der gleichen Zeit, die ja gleichfalls auf Metastasio gestellt ist, mancher neue und wertvolle Gedanke zur Erhellung des Gesamtbildes aufgedrängt hätte. Ich erinnere mich, vor langen Jahren im sächsischen Staatsarchiv interessante briefliche Mitteilungen des Grafen Wackerbart über Hasses Opern (um 1750) gefunden zu haben. Aus ihnen ging hervor, daß man nach Hasses Rückkehr von Paris sogar bemerkenswerte französische Einflüsse bei ihm zu bemerken geglaubt hat. Und so wäre denkbar, daß bei einer Erweiterung des Rahmens der Arbeit die vergleichende Stilgeschichte noch manches zu der eigentümlichen und bedingten Stellung des Hasseschen Opernwerks beitragen könnte. Gerbers Arbeit bedeutet aber jedenfalls eine methodische Grundlegung des spezifisch Hasseschen Arienstils und zeigt dabei in manchem auf Grundsätzliches gerichteten Diskurse den Weg, wie solchen Problemen mit Erfolg beizukommen ist.

A. Schering

CHARLES SANFORD TERRY: *Joh. Seb. Bach: Cantata texts Sacred and Secular.* Verlag: Constable & Co., London 1926.

Dieser prachtvoll gedruckte Band von mehr als 650 Seiten stellt eine imponierende Arbeitsleistung dar, die allerdings viel mehr der englischen Bach-Pflege zugute kommen wird als der deutschen. Es handelt sich in der Hauptsache um eine mit unendlicher Sorgfalt gemachte englische Übersetzung der sämtlichen geistlichen und weltlichen Kantatentexte Bachs, etwa 220 an der Zahl. Leitsatz war dabei peinlich strikte Bewahrung der Bachschen Deklamation im Notenbild, sinnvolle Übersetzung und möglichste Beibehaltung aller bei Bach so wichtigen tonmalerischen Anregungen der Texte. Welche Geduld, Geschicklichkeit, Sprachkenntnis, welch musikalisches Feingefühl eine solche Übersetzung verlangt, kann nur derjenige ermessen, der sich selbst einmal im Übersetzen eines Musiktextes aus einer fremden Sprache versucht hat. Es ist natürlich für einen Referenten unmöglich, Stück für Stück nachzuprüfen, in jedem einzelnen Falle den deutschen und englischen Text bis in die Einzelheiten zu vergleichen. Ausgiebige Stichproben jedoch wecken zu der Arbeit des englischen Autors beträchtliches Zutrauen. Man kann ohne Übertreibung

sagen, daß mit Hilfe dieses neuen Werkes nunmehr das gesamte Bachsche Kantatenwerk der englischen Musikpflege zugänglich gemacht ist, in einer des Gegenstandes würdigen Form. Darüber hinaus wird der Band auch deutschen Bach-Kennern wertvoll sein durch die mit philologischer Gewissenhaftigkeit zusammengestellten Quellennachweise, Literaturnachweise, bibliographischen Bemerkungen zu jeder einzelnen Kantate, wie sie in solcher Vollständigkeit und praktischen Handlichkeit sonst nirgendwo zu finden sind. Die ganze weitschichtige Bach-Literatur ist hier herangezogen und dem Zweck des Buches nutzbar gemacht. Eine Menge alter, überlieferter Irrtümer, die selbst in den textkritischen Einleitungen der Gesamtausgabe sich noch des öfteren finden, ist hier nachgewiesen und berichtigt. Für das volle geschichtliche Verständnis der Bachschen Kantaten ist auch eine möglichst genaue Kenntnis der Liturgie zu Bachs Zeiten wichtig. Auch in dieser Hinsicht fördert der englische Forscher unsere Kenntnisse durch geschickte Verwertung älterer und neu aufgefundener Quellen. Man darf den Band als eine wertvolle Ergänzung und dauernde Bereicherung der internationalen Bach-Literatur bezeichnen.

Hugo Leichtentritt

ADOLF ABER: *Die Musik im Schauspiel.* Geschichtliches und Ästhetisches. Verlag: Max Beck, Leipzig 1926.

Vom Standpunkt der Ästhetik ist der Anteil, welcher der Musik an der Schauspielkunst im weitesten Sinne zukommt, wohl seit Lessings »Hamburgischer Dramaturgie« nicht mehr grundsätzlich durchgreifend behandelt worden. Ein geschichtlicher Überblick hat überhaupt bisher gefehlt. Aber führt einen solchen von den ostasiatischen Völkern und dem griechischen Altertum über das mittelalterliche Schauspiel europäischer Kulturvölker und das der italienischen Renaissance zu dem musikfreudigen England unter Elisabeth, Shakespeare und sein belangvolles Verhältnis zur Musik, den spanischen und französischen Klassikern des 17. Jahrhunderts und der Hochblüte des Musikanteils am Schauspiel im 18. Jahrhundert. Wir werden in das weitgehende Ausleben dieses Anteils in den Dramen der deutschen Klassik, vor allem bei Goethes »Faust« eingeführt und erleben die ganze reiche Entwicklung auf diesem Gebiet mit bis zum heutigen Tage. Auch die gegensätzlichen Strömungen der Jetztzeit werden berührt und ein Ausblick in vielleicht schon recht nahe Zukunft geboten, die aus dem Studium der Vergangenheit lernt und durch schöpferische Impulse ein neues Verhältnis zwischen Musik und gesprochenem Worte überhaupt findet. Das Historische ist mit starkem Sinn für übersichtliche Gruppierung des unübersehbar reichhaltigen Stoffes dargestellt; das Ästhetische verzichtet vollständig auf jenes heute so vielfach zur Gewohnheit gewordene Taschenspiel mit vagen fremdsprachigen Schlagworten; es bleibt stets sachlich und klar auf dem Boden der praktischen künstlerischen Erfahrung. Dadurch vermag es ohne Zweifel bei Lesern mit Eigenbegabung und Fachkenntnis auch neue Anregungen auszulösen. Nach beiden Richtungen hin füllt das Buch eine Lücke aus; es weist dem strebsamen Spielleiter die Quellen nach, aus denen er das im Einzelfall, zum Beispiel bei Inszenesetzung irgendeines Stückes von Shakespeare, Schiller, Goethe, Ibsen, Hauptmann, Strindberg, verfügbare Material erreichen kann und gibt treffliche Fingerzeige zu dessen Anwendung. Dem Theatergeschichtler, dem Doktoranden im musik- oder bühnengeschichtlichen Fache erteilt es nahezu zahllose Hinweise, wo die Einzelforschung noch einsetzen kann.

Max Steinitzer

GERH. F. WEHLE: *Die Kunst der Improvisation.* 2. Teil: Die höhere Kompositionstechnik im Klaviersatz. Verlag: Ernst Bisping, Münster 1926.

Die Tendenz des hiermit zum Abschluß gelangenden Werkes konnte an dieser Stelle bereits gutgeheißen werden. Dieser einem dringenden Zeitbedürfnis entsprechende Lehrgang der Improvisation wird zur klaviermäßigen Darstellung der »spezifischen Kompositionslehre« (Kontrapunkt und »freier Satz«) in Verbindung mit der Formenlehre weitergeführt. Pädagogisch klug erscheint es, wenn davor gewarnt wird, sich mit der Fugenimprovisation zu quälen, wenn beim einzelnen Schüler die notwendigen psychologischen Voraussetzungen (insbesondere eine ausgeprägte Gedächtniskraft) fehlen sollten. Überhaupt gewinnt man jetzt, wo es sich nicht mehr um die elementarsten Grundlagen der Improvisationslehre handelt, erst den rechten Eindruck von der Beweglichkeit, allem Schematischen abholden Art der hier eingeschlagenen Methode. Und so darf nunmehr, wo es abgeschlossen vorliegt, das Werk durchaus empfohlen werden.

Willi Kahl

FRIEDRICH LEIPOLDT: *Stimme und Sexualität.* Das Problem der inneren Zusammenhänge von Stimme und Sexualität in gemeinverständlicher Form dargestellt. Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig 1926.

Immerhin ein Problem, über das nachzudenken sich lohnt. Aber so lange die von Nik. Müller erwartete Beherrschung der Drüsenfunktion nicht erreicht ist, eben doch nur eine problematische Sache. Daß der Verfasser sich bewußt ist, nur Bausteine zusammengetragen zu haben, ist anerkennenswert, nur sind sie kaum »lose aneinandergefügt«, und der eigene Kitt des Verfassers hält sie nicht recht zusammen. Er hat alles gelesen, was darüber nur aufzutreiben war und läßt meist die anderen für sich sprechen. Trotz der Unzahl ausgiebigster Zitate macht doch vieles den Eindruck von Flüchtigkeit. Vieles ist gut beobachtet und gut gesagt. An manchen Stellen ist Richtiges und Falsches durcheinander gequirlt, es ist richtig *und* falsch. Ein solcher Fall ist, wenn der Verfasser schreibt: »Der Instrumentalist übt. Ein Sänger kann nicht üben. Der Sänger probiert! Das ist der Wesensunterschied.« Hier kommt es darauf an, was man unter »üben« versteht. Gedankenloses Üben ist keines, aber auch nicht für den Instrumentalisten. Der Sänger übt eben *anders* als der Instrumentalist, aber *üben* muß er auch; denn die psychische Ekstase, der »Stimmrausch« allein, können auch heute noch keine künstlerischen Leistungen gewährleisten. Das verflixte Wörtlein *Kunst* kommt immer noch von Können, und jede Kunst beruht auf technischer Fertigkeit. Wenn der Verfasser schreibt: »Während der Pianist oder Geiger« (im Gegensatz zum Sänger) »Tonleitern und Etuden — also ›Technik‹ *üben* kann« . . ., so scheint hier doch wohl eine einseitige Auffassung des Begriffes *Technik* vorzuliegen. Selbstverständlich ist der Verfasser ein Gegner der alten Schule. Er sagt: »Im Laufe der Zeit hat sich dieser eine auf wissenschaftlicher Grundlage fundierte Methodik gegenübergestellt, eine Methodik, die erstens jede ›Methode‹ verbannte . . .« Soll das etwa so zu verstehen sein, daß diese neue Meth*odik* ohne — Meth*ode* arbeitet? Traurig wäre das! sagt Siegfried. Daß die Sexualität auf die Stimme einen großen Einfluß hat, ist eine seit Jahrhunderten bekannte Tatsache. Ob aber die gesteigerte Drüsensekretion der Stimme einen »zündenden Schmelz« verleiht, für diese Behauptung möge der Verfasser einstehen. Tatsache ist übrigens, daß die beiden Geschlechter gesteigerter Sexualität gegenüber sich konträr verhalten. Nicht nur *eine* der schönsten Tenorstimmen Deutschlands ist ihr zum Opfer gefallen. Was für den Sänger, besonders für den Tenor, sicherer Stimmtod ist, läßt die Frauenstimme zu nie geahnter Herrlichkeit aufblühen. Die Wege der Natur sind rätselvoll — nicht nur bei den Spinnen.

Hjalmar Arlberg

HEINRICH PETER SCHÖKEL: *Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit.* Dissertation, München. Verlag: Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel 1926.

Seit M. Schwarz' wichtiger Arbeit von 1901 erschien eine stilkritische Würdigung der Instrumentalwerke des Londoner Bach durchaus erwünscht. So erhalten die bisherigen Anschauungen über die Bedeutung dieses Wegbereiters Mozartscher Kunst eine gesicherte Grundlage. Ein kritischer Sinn läßt den Verfasser ehrlich zwischen historischen und künstlerischen Werten scheiden. Das Stilgeschichtliche wird teilweise recht anschaulich dargestellt, die Umwelt und die näheren und entfernteren Voraussetzungen des Joh. Chr. Bachschen Stiles werden scharf und vielseitig beleuchtet. Daß die Arbeit schon vor fünf Jahren abgeschlossen und neuerdings nicht mehr hinreichend durchgearbeitet wurde, macht sich öfters bemerkbar. Das gilt in besonderem Maße für die formale Seite. Ich denke nicht nur an die vielen Druckfehler und durchweg in höchstem Grade unzulänglichen Zitate, sondern erst recht an die Stilisierung. Man glaubt in der Tat mehr als einmal, nicht eine druckfertige Dissertation, sondern ein Konzept vor sich zu haben.

Willi Kahl

PAUL MIES: *Skizzen aus Geschichte und Ästhetik der Musik.* Verlag: P. J. Tonger, Köln 1926.

Dieses Buch ist im Anschluß an die Aufgabe erwachsen, im Unterricht der höheren Schule auch die Ästhetik der Musik zu behandeln. Sieht man von dieser Absicht ab, die trotz der Ausscheidung spezieller Schulprobleme immer noch merklich fühlbar bleibt, so muß man sagen, daß Mies sich ernsthaft bemüht hat, den geschichtlichen Überblick vom Gregorianischen Gesang bis zur jüngsten Musik von ästhetischen Gesichtspunkten her zu durchdringen. Wesentliche Kapitel sind: »Barockmusik« und »Der Einfluß der Französischen Revolution auf Musikleben und Musikstil«. Dagegen sind die Romantik und die jüngste Musik etwas zu kurz gekommen. Mies hat von Wölfflin (ähn-

lich wie Strich für die Literaturgeschichte) die Grundbegriffe »malerisch« und »linear« übernommen und sie auf die Musik angewandt. So bedenklich es an sich scheint, von der bildenden Kunst her — per analogiam — die Musik zu erfassen, so richtig ist der Gedanke doch besonders für die klassische Musik. Für die romantische Musik gelten allerdings keine bildnerischen Grundgesetze mehr. Als vergleichende Studie wichtig ist die Betrachtung der verschiedenen Kompositionen zu Goethes »Erlkönig«. — Die zweite Abteilung des Buches besteht aus Dokumenten und Konfessionen der großen Musiker, die wohl nur für die Absicht der Schule ihren Zweck erfüllen, für den Musikästhetiker haben sie nur periphere Bedeutung — weil er sie kennt.

Heinrich Berl

ALFRED OREL: *Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten.* Verlag: A. Hartleben, Wien und Leipzig.

Die Auswahl der Briefe von Haydn, Mozart bis zu Bruckner, Mahler ist unter dem Gesichtspunkt erfolgt, einen Überblick über die zentrale Bedeutung Wiens als Musikstadt zu geben. Durch diesen Gedanken wird die bunte, fast störende Folge der verschiedensten Musikerbriefe gerechtfertigt. Eine verständige Einleitung sorgt ebenfalls für die Verbindung der losen Blätter. Unter den Briefen interessieren besonders die bisher unveröffentlichten der Wiener Stadtbibliothek. Das Ganze ein brauchbares Volksbuch. *Eberhard Preußner*

PAUL ALFRED MERBACH: *Richard Wagner.* Mit 94 Bildern. Buchverlag der Gesellschaft zur Verbreitung klassischer Kunst, Berlin.

Am Eingang des Buches werden die Sammlungen mit Dank bedacht, die seinem Gelingen Förderung angedeihen ließen. Diese Mithilfe bezieht sich auf die Leihgabe wichtiger Urkunden, deren Wiedergabe den Hauptreiz des schön ausgestatteten und lobenswert gedruckten Buches in sich schließt. Der Bilderteil überragt den Text, der nur Bekanntes, dies aber ansprechend und temperamentvoll sagt. Einige Fehler wären für eine künftige Auflage auszumerzen. Unter den Dokumenten fällt auf die Urkunde von Wagners erster Eheschließung mit der falschen Schreibung seines Namens Wagener und der falschen Angabe des Lebensalters der beiden Getrauten. Nicht minder wertvoll ist das Faksimile von Wagners Brief an Bismarck vom 24. Juni 1873 in Sachen der Gründung der Bayreuther Festspiele mit den Randbemerkungen verschiedener Amtsstellen. Man begegnet auch manchem anderen vergessenen und verschollenen Bild und handschriftlichen Nachbildungen, allerdings auch einigen Überflüssigkeiten.

Richard Wanderer

ARNOLD EBEL: *Berliner Musik-Jahrbuch 1926.* Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler, Berlin-Leipzig.

Der Gedanke von Musik-Jahrbüchern scheint zu marschieren. An die Seite des unlängst erschienenen »Deutschen Musikjahrbuches« stellt sich dieses von Arnold Ebel mit Geschick herausgegebene, das eine zusammenfassende Jahresschau des Berliner Musiklebens geben will. Also eine lobenswerte Beschränkung auf örtliche Verhältnisse. Daß bei diesem ersten Versuch bereits alles gelungen sei, wird man nicht verlangen dürfen. Das Ganze erscheint noch etwas starr. Die gewiß interessanten Skizzen der »Musikalischen Charakterköpfe« müssen in dieser Fülle einander um die lebendige Wirkung bringen. An anderen Stellen schwankt der Charakter des Buches zwischen Zeitschrift und Buchform. Wenn es gelingen sollte, diese Mängel zu beheben und ein lebendiges, schlagkräftiges Propagandajahrbuch für die Berliner Musik zu schaffen, so wird sich das Werk sicher durchsetzen trotz aller Bedenken, die man sonst gegen solche Jahrbücher erheben könnte. Aus der Fülle der Autoren seien nur die Namen Weißmann, Sachs, Moser, Kapp, Stege, Schattmann herausgehoben. Die Adressentafel Berliner Tonkünstler ist von Walter Grube wertvoll zusammengestellt. Das geschmackvoll ausgestattete Buch wird sich bereits jetzt seine Freunde erwerben. Die endgültige Gestalt wird man für das nächste Jahrbuch finden müssen.

Eberhard Preußner

WILHELM ALTMANN: *Orchesterliteraturkatalog.* 2. verm. Auflage. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig 1926.

Altmanns bewährter Führer durch die Orchesterliteratur, dessen Auflagen naturgemäß hinter seinem beliebten Kammermusikkatalog etwas zurückbleiben müssen, bedarf keiner Worte erneuter Empfehlung. Der Grundriß ist geblieben, mit ihm die peinliche Sorgfalt und übersichtliche Klarheit der Anlage. Die Ergänzungen der bis Ende 1925 erschienenen Werke richtete sich mit besonderem Eifer auf die ausländische Produktion. *Willi Kahl*

MUSIKALIEN

ALFREDO CASELLA: »*La giara*« (»*Der große Krug*«). Choreographische Komödie in einem Akt (nach der gleichnamigen Novelle von Luigi Pirandello). Verlag: Universal-Edition, Wien.

Ein buckliger Töpfer flickt den zerbrochenen Krug (von offenbar ansehnlicher Größe) von innen her wieder zusammen und mauert sich dabei schließlich selber ein. Als er fertig ist, kann er nicht mehr zum engen Halse des Gefäßes heraus. Den vergeblichen Befreiungsversuchen tanzlustiger Dörfler bereitet der cholerische Schankwirt, als Eigentümer des tückischen Objekts, ein jähes Ende, indem er seine Habe nunmehr eigenhändig zerschellt ... Die tänzerischen Bewegungsmotive dieser an selbstbezweckter Naivität wohl des Guten zu viel bietenden Handlung kommen von außen her und bleiben deshalb auch äußerliche, vom Gang der Ereignisse ohne weiteres losschälbare Zutaten. Die ausgiebigen volkstümlichen Gruppenszenen des mit Solisten geschmückten Tanzchores bleiben Zwischenspiele, eingestreute Episoden, die nichts Wesentliches zum Geschehen beitragen. Das pantomimische und tänzerische Element durchdringt und befruchtet sich nicht wechselseitig, es gelangt zu keiner heute angestrebten höheren Einheit der Gattung; die beiden Materien wechseln miteinander ab und werden — zweifellos vorsätzlich — ganz im dualistischen Sinn des älteren Balletts behandelt. — »*Zurück zu den Alten!*« So lautet ja allerorts die jüngste Losung. Jeder pflichtbewußte Fortschrittler entdeckt sein Herz plötzlich für die Vergangenheit und liebäugelt eilfertig mit früheren Stilrichtungen. So heilsam auch einerseits die zeitweilige, unbefangen kritische und neue Gesichtspunkte aufwerfende Sichtung der überlieferten Materie ausfallen kann, so aussichtslos endet andererseits deren bloß als willkürlich spielerischer Selbstzweck betriebene, unschöpferische Nachahmung. Sicherlich tut der sich selber suchende Künstler oft wohl daran, wenn er nicht von den allerletzten Errungenschaften seiner Zeit ausgeht und ihre Auswüchse nicht durch weiter übertreibende Entartungserscheinungen zu übertrumpfen strebt, sondern lieber ältere Probleme löst, denen ihre eigene Epoche noch nicht gewachsen war. Wer nicht zur vorwärtstastenden Aufklärertruppe gehört, kann auch bei der umsichtigen Nachhut nützliche Aufklärungsdienste leisten. Aber einfach kehrtmachen und nur deshalb Rückzug blasen, weil es weiter vorne nicht mehr ganz geheuer zugeht: wie nennt dies die keine Umschweife kennende Kriegermoral? ... Die l'art pour l'art betriebene Nachahmung entschwundener Stilarten führt bestenfalls zu äußerlich bestechenden Bravourstückchen, aber niemals zum wirklichen Kunstwerk, da wir zu keiner der alten Stilrichtungen auch deren historische und sozialkulturelle *Voraussetzungen* mit heraufbeschwören können. — Casella dringt hier noch tiefer in das Gebiet ein, das er mit seinem kurz vorher vollendeten »Concerto für Streichquartett« betreten hat. Nachdem er den Spuren Béla Bartóks bis nach Ungarn gefolgt ist, kehrt er jetzt heim, um selber Nationalkomponist zu werden und von nun ab weniger die Mittel als den Zweck seines verehrten Vorbilds nachzuahmen: was zweifellos einen wesentlichen inneren Fortschritt bedeutet. Er verpflanzt einige blühende Volksweisen und deren geistvolle Nachgestaltungen in seine international geschulte Kunstmusik hinüber. Als Führer von geläutertem Geschmack, führt er uns die italienischen Volksmusikschätze in ganz neuartiger, sinnreicher und aufschlußerteilender Beleuchtung vor. Auffallend viel spanische und somit auch arabische Anklänge, melodische und rhythmische Motive des Orients sprechen hierbei mit; Akzente werden angeschlagen, Verwandtschaften erhellt, die seit mehreren Jahrhunderten unberücksichtigt geblieben und allmählich in Vergessenheit geraten sind. Dieses Verdienst Casellas soll und darf nicht bestritten oder geschmälert werden. Der Gesichtspunkt verschiebt sich jedoch, sobald man nach dem Wie der Materialverwendung fragt. Casellas Kunst der Neubelebung ist diesen funkelnden Ausgrabungen gegenüber nicht mannigfaltig und vor allem nicht urwüchsig genug. Zwischen Thematik und Anwendung klafft der Zwiespalt von zweierlei Welten. Ein unüberbrückter Dualismus des zu bearbeitenden Gegenstandes und der bearbeitenden Kräfte durchzieht diese Musik; er schürt die Hast des Materialverbrauchs, die dem zwar selbstkritisch empfundenen, aber nicht behobenen Mangel an organischer Weitergestaltung entspringt. Auch der jüngstmoderne Gebrauch der völkischen Liedelemente bedeutet an sich nur Tendenz, Doktrin, vorgefaßten, nüchternen Entschluß, aber noch keine künstlerische Leistung. (Dieser Umstand legt auch die Scheidegrenze zwischen den seine prinzipielle Volkstümlichkeit kompositorisch illustrierenden Theoretiker Zoltán Kodály und den fanatischen Empiriker des

Materials Béla Bartók, obwohl die Beiden unverständiger- oder oberflächlicherweise oft aneinandergekoppelt werden.) Die künstlerische Leistung entsteht erst, wenn die heimgebrachte Naturzelle zu Hause weiterkeimt: in sowohl horizontaler wie auch vertikaler Richtung fortgedeiht. Horizontal: als neue Melodie; vertikal: als neuer, aber ihr gleichgearteter, homogener Zusammenklang.

Alexander Jemnitz

ALEXANDER LÁSZLÓ: *Die Farblichtmusik. — Präludien für Klavier und Farblicht, op. 10.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1925.

Die Versuche, Ton und Farbe miteinander in Verbindung zu bringen, sind schon sehr alt. Soweit sie von Wissenschaftlern herrühren, können wir sie hier übergehen, weil sie keine praktischen Ergebnisse gehabt haben. Auch der Versuch Skrjabins, die Partitur seines »Prometheus« durch ein »clavier à lumière« zu bereichern (das modulatorische und empfindungsmäßige Veränderungen durch einen Wechsel von farbigen Erscheinungen symbolisieren sollte), mag unbeachtet bleiben, da sich der Tondichter um die praktische Ausführbarkeit seiner Ideen nicht kümmerte und für ein gar nicht vorhandenes Instrument schrieb. Ausdenken kann man sich viel, es kommt aber darauf an, was sich verwirklichen läßt. So ist denn das Wesentliche bei Lászlós Bestrebungen, daß er tatsächlich eine brauchbare, wenn auch sehr komplizierte und teure Apparatur geschaffen hat, die aus vier großen und vier kleinen mit allen »Schikanen« versehenen Projektionsapparaten besteht und von einem Spiel- oder Schalttisch aus bedient wird. Ein Lehrbuch, nach dem die Handhabung der gesamten Maschinerie zu erlernen ist, soll noch erscheinen. Die vorliegende Broschüre gibt im ersten Teil eine Übersicht über die bisherigen Bestrebungen der Vereinigung von Wort und Ton, im zweiten eine Darlegung der eigenen Theorie des Verfassers und im dritten eine Erklärung des »Farblichtklaviers«. Im einzelnen sind die Darlegungen Lászlós bald erfreulich scharfsinnig, bald phantastisch und verworren. Aus der Intervallenlehre müßte er wissen, daß es keine reinen Sekunden und Terzen gibt, sondern nur große und kleine. Einige der Schrift beigegebene Farbtafeln sollen dartun, in welchen Farben László die Hauptdreiklänge der zwölf Dur- und moll-Tonarten empfindet, welche Akkorde den abgebildeten Farbflecken entsprechen und dergleichen. Schon hier ergeben sich Widersprüche (ganz abgesehen davon, daß rein subjektive Analogien gar nichts beweisen). Wenn z. B. für den As-dur-Akkord auf der einen Tafel und für den b-moll-Akkord mit hinzugefügter Sexte auf einer anderen Tafel die gleiche Farbe (unter vierundzwanzig verschiedenen) eingesetzt wird, so muß darauf hingewiesen werden, daß rein musikalisch denn doch ein sehr wesentlicher Unterschied zwischen den beiden Klängen besteht. Im übrigen widersprechen diese Beispiele Lászlós auch seiner eigenen Theorie; denn er will gar nicht einen Ton oder eine Harmonie einer bestimmten Farbe gleichsetzen, also Musik in Farben wiedergeben (sie »übersetzen« wie Italienisches in Französisches), sondern er will parallel zum musikalischen Kunstwerk ein Farbenspiel in abstrakten Formen vorsichgehen lassen. Wobei man fragen muß: Cui bono? Eine Verbindung zweier Künste hat nur dann Sinn und Zweck, wenn eine Ergänzung stattfindet, wie bei Wagners Tondramen, nicht aber, wenn ein Parallelismus oder ein illustrativer Kommentar beabsichtigt wird, wie in den Bühnenwerken von Rich. Strauß. So wirkten denn auch die praktischen Vorführungen Lászlós beim Kieler Tonkünstlerfest 1925 durchaus nicht überzeugend, vielmehr erschienen die Beziehungen zwischen der Musik und den farbigen Produktionen durchaus willkürlich. Denselben Eindruck hat man beim Studium des Präludium op. 10, wenn man die Musik mit den beigegebenen Illustrationen vergleicht. So reizvoll und eigenartig einige Bildbeigaben sind, ihre Wirkung ist zumeist eine ganz andere als die, welche die Musik hervorruft. Einige der elf Musikstücke können im übrigen sehr wohl für sich bestehen und bedürfen, um das Publikum zu erfreuen, durchaus nicht der Mitwirkung eines »Sonchromatoskops« mit acht Projektionsapparaten. Ich fürchte, László irrt, wenn er glaubt, daß aus seinen Parallelismen eine neue Kunst hervorgehen könne. Auf andere Möglichkeiten, wie z. B. die Verbindung der vierundzwanzig Grundfarben Ostwalds mit den vierundzwanzig Vierteltönen kann hier nicht mehr eingegangen werden; sie würde vielleicht (vielleicht!) ermöglichen, daß ein künstlerisches Erlebnis zugleich hörbar und sichtbar wird, also das, was László letzten Endes doch wohl zu erreichen sucht. Im übrigen verdient in diesem Zusammenhange auch die »Farbenorgel« von Adolf Lapp Beachtung, die eine absolute »Farbenmusik«, unabhängig von Wort und Ton, zum Ziele hat. — Das »Bild«, auch das »abstrakte«

Bild der modernen Maler, befriedigt anscheinend nicht mehr; man will Bewegung der Farben und Formen in zeitlichen Ablauf, so wie ihn die Musik bietet. Denn aus der Natur weiß man: Nicht die Farbe an sich, auch nicht die Farbenzusammenstellung ist das Lebensvolle und Beglückende, sondern der Farbenwechsel, das Farbenspiel, die Veränderungen der Formen im Zusammenhang mit den Veränderungen der Farben. Andererseits wollen wir aber bedenken, daß die Musik keine Schwarzweißkunst ist. Sie hat ihre eigenen Ton- und Klangfarben und braucht nicht den Malkasten des Im- und Expressionisten, um farbig zu wirken. Wenn am Schlusse der Lisztschen Faustsinfonie die Orgel einsetzt, so strahlt ein himmlisches Licht auf uns hernieder. Stellen wir uns vor, daß in diesem Augenblick die Projektionslampen Lászlós ein Meer von Weiß auf einer Leinewand hinter dem Orchester und Chor erzeugen, so haben wir gewiß nicht den Eindruck, daß damit eine neue Kunst geschaffen sei. Im Gegenteil, wir erkennen an diesem Beispiel, daß die innerliche Wirkung zugunsten von rein äußerlichen Lichteffekten vernichtet wird, die kein wertvolles Musikwerk verschönern und keine schwache Komposition lebensfähig machen können. Über das bei dieser Gelegenheit immer wieder auftauchende »Gesamtkunstwerk«, womöglich in Verbindung mit wechselnden Gerüchen, Wärme- und Kälte-Strahlungen, Rotierungen des auf einer Drehscheibe aufmontierten Zuhörerparketts, je nach dem Tempo des Werkes, usw. usw. — also über all diese schönen Dinge ist etwas Neues nicht mehr zu sagen. Will man die Vereinigung von Klang und Farbe, so denke man an einen Schmied, der rotglühendes Eisen bearbeitet; aber im Unterbewußtsein Lászlós schlummert wohl eine andere Vorstellung: der Musikpavillon im Vergnügungspark und dahinter ein Feuerwerk. So wirkt jedenfalls das Bild einer Farblichtaufführung, das er seiner Schrift beigibt. (Wobei er nicht bedacht hat, daß dem »Sonchromatoskop« eher eine Pianola entspricht als ein Flügel mit einem individuell spielenden Pianisten.) Nachwort: In einem Ufa-Kino des Berliner Westens spielte Ernö Rapées Jazzband rote, grüne, blaue und gelbe Musikstücke amerikanischer Herkunft in entsprechender Beleuchtung. Faaaabelhaft. Sollen wir das nun im Sinne Lászlós künstlerisch steigern und abstufen? Gewiß, gern. Nur: Was geht dies die Musikkritik an? Die Kinopresse möge dazu Stellung nehmen.

Richard H. Stein

HERBERT EIMERT: *Fünf Stücke für Streichquartett.* Partitur. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Atonale Musik. Der Komponist hat uns über die »Technik« solcher Musikgebilde in seiner Broschüre »Atonale Musiklehre« aufgeklärt. Man ist somit in der Lage, auch solche Stücke zu analysieren, was sie jedoch dem Ohre keineswegs schmackhafter zu machen imstande ist. Formal sind sie einzig durch gesetzmäßigen, soll heißen »diktatorischen« Ablauf der zwölf Töne und durch melodisch-kontrapunktische Verarbeitung gebunden. Gänzlich zu vermissen ist ein Anteil der Harmonik an Entwicklung und Formgebung. Die Harmonie ist nur Verlegenheitsprodukt kontrapunktischer Führung. Als solches scheut sie das Licht. Daher die vielen Unisonostellen. Auch strenge Formen finden Anwendung (wenn in solchen Fällen der Ausdruck »streng« noch zu Rechte besteht). So stellt Nr. 3 einen regelrechten, atonalen vierstimmigen Kanon dar. Taktstriche sind vollkommen verbannt, was zunächst rein technisch besonders für Kammermusik eine Erschwerung des Zusammenspiels bedeutet und notwendig macht, daß jeder Spieler aus der Partitur liest, ferner aber auch aus rein musikalischen Rücksichten nicht empfehlenswert erscheint. Akzidenzien gelten nur für die Noten, vor die sie gesetzt sind. Unverständlich bleibt die Verwendung von Kreuz- *und* B-Vorzeichen, wo man mit einer Akzidensform auskommen würde. Denn während bei der tonalen Musik etwa die Töne dis und es erst durch die Temperatur künstlich einander angeglichen, von dem Hörer aber nichtsdestoweniger verschieden aufgefaßt werden — worauf der Reiz jener Wirkung, die wir enharmonische Verwechslung nennen, beruht —, sind sie für die atonale Einstellung vollkommen identisch, daher alle B-Vorzeichen entbehrlich.

Roland Tenschert

FRANZ SCHMIDT: *Streichquartett (A-dur.)* Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Dieser Tonsetzer, der jetzt Direktor der Akademie der Tonkunst in Wien ist, gehört nicht zu den Vielschreibern. Endlich hat er, der ursprünglich Violoncellist gewesen ist, ein Streichquartett geschaffen, das ihm wie einst seine zweite Sinfonie in Es und seine Oper Notre-Dame viele Verehrer und Freunde zuführen wird. Es verlangt freilich sehr geübte Ensemblespieler, die auch größte Sicherheit der Intonation haben müssen, denn obgleich Franz

Schmidt durchaus tonal schreibt, wechselt er doch sehr häufig die Tonart. Man kann ihn den Romantikern beizählen, wenngleich er harmonisch über diese hinausgewachsen ist und im Schlußsatz ganz offenbar sich zu Beethoven bekennt. In bezug auf thematische Verarbeitung sucht er seinesgleichen. »Anmutig bewegt« überschreibt er seinen ersten Satz, dessen Hauptthema auch wirklich anmutig mit einer gewissen Behaglichkeit vermischt ist. Gewaltige Gedanken sind im Adagio verarbeitet, dessen zweites Thema, eine Art Trauermarsch, unstreitig den Opernkomponisten verrät. Fast Mendelssohnisch ist das Scherzo, eine Art Elfentanz. Den letzten Satz, den jeder sofort liebgewinnen muß, bilden entzückend fein gearbeitete Veränderungen über ein dem Ohre sich sehr einschmeichelndes zartes Thema. Ganz erlesene Klangwirkungen begegnen uns darin. Auch im Stimmungsgehalt wird sehr viel Abwechslung geboten. Keine Quartettvereinigung sollte an diesem Werk vorübergehen. *Wilhelm Altmann*

N. DALBERG: *op. 14 Streichquartett.* Verlag: Tischer & Jagenberg, Köln a. Rh.

Wüßte ich nicht durch einen Zufall, daß dieses Quartett (g) von einer Dame (Dänin?) komponiert ist, so würde ich angesichts seiner herben und kraftvollen Tonsprache nie auf den Gedanken gekommen sein, daß eine Frau zu uns spricht. Sie beherrscht die Satztechnik vortrefflich und hat wirklich etwas zu sagen. In der etwas düsteren Einleitung zum ersten Satz erscheint gleich dessen sehr charakteristisches Hauptthema, an das man gegen Ende des Finales noch einmal kurz erinnert wird. Das Gesangsthema ist recht prägnant, zudem weit entfernt, weichlich zu wirken. An der Tonalität ist, ebenso auch in den folgenden Sätzen, festgehalten, die Modulation ist recht abwechslungsreich. Eigenartig, besonders durch seine Rhythmik und Harmonik, ist das Allegro Scherzando, dessen etwas fugierter Mittelteil mit Recht als burlesk bezeichnet ist. Am wertvollsten ist das in der Hauptsache feierlichernste Andante con moto mit einem etwas leidenschaftlichen Zwischenteil. Knorriger Humor steckt in dem Hauptthema des Schlußsatzes (Allegro molto e con spirito), dem ein stimmungsvolles Gesangsthema beigesellt ist. Es kommt in diesem Satz zu gewaltigen Steigerungen. Jedenfalls steckt in diesem Werk so viel Persönliches, daß es der Aufführung wert ist. *Wilhelm Altmann*

ALEXANDER JEMNITZ: *Sonate für Violine und Klavier op. 22.* Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Ganz anders in der Satztechnik, wenn auch nicht im Stilistischen, gibt sich die Sonate. An die Stelle des stark polyphon tendierenden Materials im Trio wird eine wesentlich klanglich begleitete Melodik gesetzt. Die Klangempfindung, ohrenscheinlich von der vollen alterierten Diatonik Max Regers ausgehend, bedient sich einiger stereotyper Mittel. Akkorde werden um einen Halbton verstellt, figural ausgebreitet, Rudimente von Mittelstimmen fächerförmig voneinander entfernt. Das Resultat ist ein kaleidoskopartig flimmerndes Timbre, bei dem es schließlich kaum noch Nuancen gibt.

Über dieses Akkompagnement legt sich eine Violinmelodik, die, stets aus dem Klang entwickelt, der Inspiration nicht entbehrt, aber zu willkürlich scheint, um auf die Länge zu überzeugen.

Atomisierteste Rhythmen, Vorschläge und Arpeggien erhöhen den monomanischen Charakter der Musik, die gleichwohl starke fremdartige Reize aufweist. Der ganze Stil mutet an wie ein skurriler, in sich bis zur äußersten Vollkommenheit gebrachter Verfolgungswahn des Autors vor seiner eigenen Phantasie. Es gibt Stellen von genialem Brio, von groß geschauter Tonlandschaft, Strecken, bei denen die Disziplin eines sehr innerlichen, weitsichtigen Musikers Bewunderung weckt. Das formale Schema ist das gleiche wie im Trio; einem Agitatosatz folgt das Adagio, den Schluß bildet ein konzertierendes Allegro con spirito.

An beide Instrumente werden enorme technische Anforderungen gestellt, Läufe in den absurdesten Skalen, Glissandi im Septimenabstand, Flageolettfolgen im raschen Tempo, schwierigste Doppel- und Tripelgriffe, gebundenes Oktaventremolo auf der A-Saite mit gleichzeitigem Glissando auf der E-Saite in hoher Lage und tausend andere Schwierigkeiten beleben den Geigenpart. Die Klavierstimme setzt große Treffsicherheit und Fertigkeit im raschen Akkordspiel voraus.

Ein wichtiges Werk; wichtiger noch der geistige Standpunkt, der es möglich machte. *H. H. Stuckenschmidt*

WILLEM PIJPER: *Trio Nr. 2 für Violine, Violoncello und Pianoforte. — Sonata Nr. 2 für Violine und Pianoforte. — Sonata Nr. 2 für Violoncello und Pianoforte.* Verlag: Oxford University Press, London.

Alle drei Kompositionen des jungen holländischen Musikers sind sozusagen über denselben Leisten geschlagen. Atonale Musik, rhythmisch und harmonisch gepfeffert, auch das Dritteltonintervall im Cello nicht verschmähend. Man sieht also, daß dem Komponisten »das Beste gut genug ist«. Die Sätze sind formal gedrängt, ihr Habitus verwässertes Jungfranzosentum. Den Spielern muten sie ganz ungewöhnliches technisches Können zu.

E. Rychnovsky

T. LOWTHER: *Sonata pour Violoncelle et Piano*. Verlag: Maurice Senart, Paris 1925.

JAROSLAV RIDKY: *Sonate e-moll pro Violoncello e Klavier*. Verlag: Sádlo, Prag 1925.

Ridkys Sonate ist eine im thematisch-formalen Sinne strenge Musik von markanter Plastik und prachtvoll tiefer Ausdruckskraft der Themen. Das Werk ist Ausfluß einer musikalisch sicheren und starken Erfindungsgabe. Seine intensive, weitgesponnene Melodik macht es zu einem, dem Cello wesennahen Stück. Die engen Formbindungen, die am Schluß endlich die Themenfolge des Anfangs umkehren, lassen das Ganze wie aus einem Guß erstanden wirken. — Lowthers Werk ist harmonisch, ja schon tonartlich weicher gestimmt, strebt aber dann stellenweise eine Virtuosität an, die dem Cello Wirkungen anderer Art zumutet. Der stark impressionistisch-farbige Einschlag ist nicht zu leugnen, die melodische Wirkung deshalb oft sekundär. *Siegfried Günther*

JOSEPH HAAS: *Kirchensonate für Violine und Orgel op. 62*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Joseph Haas knüpft an kirchliche Themen an. Das alte Weihnachtslied »In dulci jubilo« gibt der Thematik Ausgangspunkt und Charakter: Lieblichkeit, Weichheit, zarte Grazie. Leicht geschwungene, kontrapunktisch geführte Linien, durch einfache Harmonik gestützt, bilden den ornamentalen Schmuck des lichtvollen Grundbaues. Die Sonate (einsätzig) ist für kirchenmusikalische Feiern liturgischen Charakters (am ehesten für eine Weihnachtsmette) zweckdienlich. *Rudolf Bilke*

FRITZ FLEMMING: *25 melodische Studien für Oboe mit leichter Klavierbegleitung*. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Es sind mehr kleine Charakterstücke als Etüden, die hier von einem Meister seines Instruments und bewährtem Lehrer geboten werden. Sie werden den Schüler weit mehr anregen als Etüden, die nur das rein mechanische, nicht auch ein geistiges Bedürfnis befriedigen. Auf Verschiedenheit der Rhythmik ist mit Recht Gewicht gelegt; einzelne Stücke setzen schon eine größere Atemtechnik voraus.

Wilhelm Altmann

W. A. MOZART: *Geistliche Arien*. Oratoriumsverlag, München.

Den Wunsch, Mozartsche Einzelgesänge geistlicher Art für passende Gelegenheiten zur Verfügung zu haben, hat Prof. Ludwig Berberich dadurch erfüllt, daß er in der gleichen Sammlung eine Zusammenstellung von Bruchstücken aus Messen, Vespern und Kantaten darbietet. Die Kirchenmusiker sind dadurch der Mühe enthoben, in den großen Ausgaben nach Material zu suchen. Neben Originalen stehen Bearbeitungen, deren Wert verschieden ist. Das »Ave verum corpus« von einer Singstimme mit Orgelbegleitung singen zu lassen, dürfte nicht nach dem Geschmack der Kenner des berühmten Stückes sein. In bezug auf die Art der Ausführung anderer Werke gibt Berberich wertvolle Hinweise. *Rudolf Bilke*

ERICH WOLFGANG KORNGOLD: *Drei Gesänge für mittlere Stimme op. 18*. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Zu drei gedanklich nicht leicht zu begreifenden Gedichten von Hans Kaltneker hat Korngold eine klangbeschwerte Musik geschrieben. Die Worte des Dichters sind schwebend, visionär, die Musik ist lastend, real. Nur ein Pianist von feinster Kultur, vom Willen, in erster Linie dem Dichter gerecht werden zu wollen, dürfte der Darstellung dieses Klaviersatzes fähig sein. Vom Sänger wird ein hohes Maß von Musikalität und viel Stimme gefordert. *Rudolf Bilke*

ERWIN LENDVAI: *Weltgesang*. Eine Sammlung von Liedern und Gesängen aller Völker für Männerchor a cappella, Nr. 1—24. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Ein erfreuliches und dankbares Unternehmen, gerade die Männerchorliteratur, die von der zeitgenössischen Produktion so stiefmütterlich bedacht wird — was allerdings nicht zum geringsten Teil in der allzu einseitigen Entwicklung der Chorpflege begründet ist —, durch Bearbeitung von Volksliedern aller Länder zu bereichern. Kann man sich doch von daher eine sehr günstige Beeinflussung der Chorprogramme versprechen, die noch zu sehr von

konservativer Einstellung diktiert sind, da die durchschnittliche Leistungsfähigkeit der Chorvereine noch weit hinter den Anforderungen zeitgenössischer Kompositionen zurückstehen. Die Auswahl der Gesänge ist sehr reichhaltig und in bezug auf Stimmung, nationale Charakteristik und Setzweise abwechslungsreich. Den Satz könnte man sich da und dort etwas durchsichtiger und einfacher wünschen.

Roland Tenschert

KARL WEIGL: *Zwei geistliche Gesänge für vierstimmigen gemischten Doppelchor a cappella op. 14; Weltfeier op. 17.* Sinfonische Kantate für Tenor- und Baritonsolo, gemischten Chor und großes Orchester. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Von den äußerst schwierigen, unbegleiteten Doppelchören habe ich keinen nennenswerten Eindruck erhalten können. Sie sind in der Art von Richard Straußens derartigen großen a cappella-Chören, nur daß ihnen das fehlt, was diese genußreich werden läßt: Gliederung, Erfindung und Grazie. Hier fließt alles dickflüssig dahin. Das trifft leider auch auf die Kantate zu. Klänge, nichts als Klänge, die man sich in ihrer Gleichförmigkeit bald überhört. *Emil Thilo*

LUDOMIR RÓŻYCKI: *Liebeslieder op. 51. Nr. 1—3.* Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau 1925.

KAROL SZYMANOWSKI: *Sechs Lieder op. 20.* Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau 1925.

Klangvolle und gesanglich dankbare Lieder ohne allzu starke persönliche Note und völlig ausgeprägte nationale Eigenart sind Różyckis Kompositionen. Die Töne sprechen ein allerorten übliches und wohlverstandenes Esperanto. Nr. 3 (Hochzeitslied) ist in seiner schlichten Innigkeit von tieferer Wirkung, Nr. 2 (Dein Mund) freilich ein übler Reißer, voll von hohlem Pathos, mit reichlich abgebrauchten Mitteln gestaltet. Dagegen zeigen Szymanowskis Lieder durchaus die sichere Meisterhand und eine gewisse, polnischer Kunstmusik eigentümliche Art. Das Erbe Chopins verleugnet Szymanowski auch hier nicht. Seine Lieder sind ebenfalls eine feine Kunst des Salons, erfüllt von wohligem, etwas weichlichen Parfüm, mehr sensitiv denn sensibel. Die mit linearen Bewegungen gelockerten harmonischen Reizungen sind außerordentlich fein gegeneinander abgestimmt.

Siegfried Günther

PAUL GRAENER: *Zehn Löns-Lieder op. 71.* Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

In diesem Liederheft schlägt Graener zuweilen tragischere Töne an, bittersüße, wenn die Liebe ist enttäuscht worden, aber auch wieder graziöse, wenn er vom Blümlein Männertreu singt. Er schreibt auch diesmal sangbar und scheut sich nicht, Mittel anzuwenden, die man aus hundertundeinem Fall vorher auch schon kennt, wie den Triller als Deutung des Vogelsangs, die Wiederholung der Nebennote für Trommelschlag, die Terz für den Kuckucksruf. Manche werden die Wiederanwendung solcher Ausdrucksmittel als Beweis von Unoriginalität auslegen, unterschätzen aber dabei den Wert der Ideenassoziation. Fast jedes Lied dieses Zyklus ist ein dankbares Stück.

E. Rychnovsky

H. W. v. WALTERSHAUSEN: *Polyphone Studien für Klavier.* Verlagsanstalt der deutschen Tonkünstler A.-G., Berlin-Leipzig.

Mit Herausgabe des vorliegenden Bandes sucht Waltershausen, als Pädagoge gleicherweise bewährt wie als Komponist geschätzt, dem Kompositionsschüler einige Proben kontrapunktischer Kunst zu bieten, die trotz Festhalten an der strengen Form doch auch der trockenen Art der Schulbeispiele mancher Lehrbücher aus dem Wege gehen und auch pianistisch als Vorstudien Bachscher Werke der leichteren Bewältigung letzterer dienen. Es handelt sich um Fughetten, Kanons, ein Präludium und Choralvorspiele mit anschließenden Fugen, die, durchweg gediegene Arbeiten, von größter Sicherheit in der Handhabung kontrapunktischer Künste und Komplikationen zeugen. Bei den Choralvorspielen fällt das liebevolle Eingehen auf den Stimmungsgehalt der Choralmelodien und -worte besonders auf. Das Studium dieser Stücke wird sich für den Kompositions- wie Klavierschüler gleich nützlich und anregend erweisen. *Roland Tenschert*

LUDOMIR RÓŻYCKI: *Italie, op. 50. Nr. 3 Dogaressa (Barcarole), Nr. 4 La mort de Béatrice Cenci.* Verlag: Gebethner & Wolff, Warschau 1925.

Hier liegen Klavierstücke vor, die aus einem üppigen Klangempfinden heraus konzipiert, den ganzen Fond neuer Harmonik beanspruchen, Quartstrukturen und Sekundpackungen, sonstige akkordische Stauungen und reiche Arpeggiandi bevorzugen. Besonders Nr. 4 ist eine interessante Klangstudie. Beides sind wirkungsvolle Vortragsstücke! *Siegfried Günther*

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Mit der Ernennung *Heinz Tietjens* zum Generalintendanten der Preußischen Staatsopern wird zwar der gegenwärtige Zustand des Opernwesens noch nicht berührt, aber immerhin auf eine Zukunft hingewiesen, die das Staatsmonopol als herrschend zeigen wird.

Wie die Dinge jetzt liegen, führt die *Berliner Staatsoper* ein bescheidenes Dasein bei Kroll, wo sie mit einem verschieden zusammengesetzten Publikum zu rechnen hat. Dort haben sich einige Gastspiele von *Michael Bohnen* und *Rudolf Laubenthal* zugetragen, dann hat der neuverpflichtete Tenor *Tino Pattiera* sich in »Carmen« und »Maskenball« nicht unvorteilhaft eingeführt. — Als vorläufige Haupttatsache ist eine Neustudierung des »Oberon« zu verzeichnen, die inmitten der bekannten geschmackvollen Ausstattung von *Aravantinos* nichts wesentlich Neues brachte. *Blech* leitete diese sonst laue Weber-Nachfeier mit seiner bekannten Straffheit, ohne natürlich die Wirkungsfähigkeit dieses embryonalen Weber-Werkes für die Dauer günstig beeinflussen zu können. Die Spielzeit wird sich unter Konzentration der Kräfte und unter Berücksichtigung der verschiedenartigen Wünsche des Publikums vollziehen.

Da hat es die *Städtische Oper* erheblich leichter. Sie verfügt über Raum und Kredit, aber dahinter erscheint eben das Gespenst obengenannten Staatsmonopols, dem alles Städtische, ob es will, zum Opfer fallen muß. Die Städtische Oper sieht einer Interessengemeinschaft mit der Staatsoper im allerengsten Sinne des Wortes entgegen. Sie darf sich vorderhand einer Blüte erfreuen, die zwar nicht den gesamten Spielplan, nicht alle Vorstellungen in sich begreift, aber doch lauten Widerhall findet. Mit Händels »Otto und Theophano« verneigte man sich hier vor der Musikwissenschaft, die das Halbtote lebendig machen will. Es ist nicht schwer, die Schönheiten zu erkennen, die eigentlich erst im weiteren Verlaufe des Abends erscheinen: lyrische und zuweilen auch dramatische. Aber die Entfernung dieser Kunst von unserem theatralischen Empfinden ist auch durch eine Aufführung nicht überbrückbar, die in *Grete Stückgold* als Theophano ihre beste Belcantostütze findet und im übrigen durch *Wilhelm Guttmann*, *Marie Schulz-Dornburg* und den Bariton *Gotthold Ditter* hinreichend gesichert ist. Es ist auch die musikalische Leitung *Fritz Zweigs*, die mit außerordentlicher Sorgfalt vorgeht, hervorzuheben.

Dem Meister der Städtischen Oper aber, *Bruno Walter*, wird mit der Neueinstudierung des »Fidelio« gehuldigt, die der Gefeierte sich selbst als Geschenk überreicht. Oft genug mag selbst unter Walter, so bei einem erfolgreichen *Giannini*-Gastspiel, das Improvisierte fühlbar werden; hier im »Fidelio« war das Wehen Mahlerschen Geistes in seinem Jünger zu spüren und damit eine Geschlossenheit der Aufführung in jeder Hinsicht festzustellen, wie sie zu den größten Seltenheiten gehört. Es ist also gesagt, daß nicht die Einzelleistung, etwa die einer *Wildbrunn* oder die des Florestan *Aagard Oestvig*, so sehr diese beiden den Kerkerakt beseelten, sich als bestimmend heraushoben, sondern daß der Ernst einer in sich festgefügten Auffassung den Charakter der Vorstellung entschied.

Adolf Weißmann

AMSTERDAM: Zwei Ereignisse auf musikdramatischem Gebiet beanspruchen allgemeineres Interesse: eine Vorstellung von Mozarts »Don Juan« durch die *Wagner-Vereinigung* und die Erstaufführung von *de Fallas* Marionettenoper »Meister Pedros Puppenspiel«. Nachdem die Wagner-Vereinigung in den letzten Jahren neben Wagner ausschließlich Richard Strauß in ihren Kreis einbezogen hatte, war die Erweiterung des Spielplans mit Mozart zu begrüßen. Die Vorstellung des Don Juan stand auf hohem Niveau. Das deutsche Sängerensemble war vorzüglich, das Concertgebouworchester entwickelte unter Leitung von *Karl Muck* herrliche Klangschönheit, die Regie führte *F. L. Hörth* meisterlich, wobei *Alfred Rollers* Dekorationen, ursprünglich für Salzburg entworfen und jetzt von der Wagner-Vereinigung erworben, in Farbe und Raumverteilung recht gut wirkten. — Für die Neubelebung der Opernkunst aus dem Geist unserer Zeit ist de Fallas kleine Marionettenoper sehr beachtenswert. Das dichterische Motiv ist dem Don Quichotte-Kreis entnommen. Von eigenem Reiz ist die Szene auf der Szene, beide dargestellt durch Marionetten. Die Sänger sitzen zwischen den Musikern des Kammerorchesters, aus dem eine melodisch-blühende, farbigreiche und rhythmisch-fesselnde Musik aufsteigt. Die Wiedergabe des kleinen Meisterwerks war vorzüglich. Der szenische Teil lag bei einer spanischen Truppe in besten

Händen, den musikalischen leitete *Willem Mengelberg*. Unter den Gesangssolisten ragte *Vera Jonacopulos* als bedeutende Künstlerin eigener Prägung hervor.

Rudolf Mengelberg

BREMEN: Die Spielzeit der Oper wurde mit einer sehr erfolgreichen Neueinstudierung und Neuinszenierung der Zauberflöte durch den Intendanten *Willy Becker* vielversprechend eröffnet. Die Entwürfe zu den Dekorationen stammen aus dem Atelier von *Rudolf Steiner*. Sie erheben das Geistige des Werkes über das Symbolische und das Freimaurerische hinaus ins Zeitlose der frei schaltenden Phantasie mit ihrer echt mozartischen Mischung aus kindlich-naivem Augenblicksgenuß und menschlich reiner Frömmigkeit. Kapellmeister *Adolf Kienzl* hatte auf der Bühne wie im Orchester das Schwergewicht seiner Arbeit in die sauberste Ausfeilung des Details im vokalen wie im instrumentalen Teil des Werkes gelegt. So kamen besonders die Terzette der Damen und der Knaben und die Chorsätze (ergreifend schön der maurerische Chor) zur Wirkung. *Rudolf Lazers* edler, wenn auch nicht besonders tiefgründiger Baß gab dem Sarastro vornehme Haltung. Eine zweite sehr begrüßenswerte Tat der Oper war die ganz in orientalische Farbenpracht und Beweglichkeit getauchte und von *Manfred Gurlitt* geistreich geleitete Neueinstudierung des Corneliusschen Barbier von Bagdad, mit dem behäbig retardierenden und von Humor funkelnden, in der Musikerscheinungen Flucht köstlich ruhenden Pol des Barbiers. Dieser selbst war eine von tiefem philosophischen Humor und stimmlichem Adel erfüllte Leistung Rud. Lazers. Nennt man nun noch als dritte Neueinstudierung die »Bezähmte Widerspenstige« von Hermann Goetz, die ebenfalls viel musikalische Neuarbeit und eine geschmackvolle Aufmachung zeigte, so muß man den Willen der Intendanz, die *deutsche* Oper zu betonen, mit Dank anerkennen. Wenn nur das sogenannte *deutsche* Publikum diesem vortrefflichen Willen und Können mit ebensoviel Begeisterung folgen wollte: dann wäre der deutschen Oper erst wirklich geholfen. Ein schwerer Bedingungssatz! Wann wird er in Deutschland der Irrealität enthoben?

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Das Stadttheater begann die Spielzeit mit einem neuinszenierten »Don Juan«. Der Regisseur *Herbert Graf* betonte sehr nachdrücklich das dramma giocoso, für das sich gewiß manche Anhaltspunkte bei da Ponte finden, dem aber doch die grausliche Höllenfahrt des Helden zu düster widerspricht. Graf war konsequent genug, dieser Gipfelszene möglichst viel von ihrer tragischen Wucht zu nehmen; indem er dem tafelnden Juan ein kleines Revue-Ballett vortanzen ließ. Auch mußte *Karl August Neumann* den großen Wüstling als netten Springinsfeld spielen, weshalb die Strafe, die der steinerne Gast über den munteren Jüngling verhängt, eigentlich zu hart erschien. *Hans Wildermann*, der Bühnenmaler, tauchte diesen lustigen »Don Juan« in eine Farbenpracht, bei der des Guten bisweilen zu viel geschah. *Marga Dannenberg* war eine imponierende Anna. *Fritz Cortelezis* band als Dirigent die heterogenen Elemente der Partitur zu künstlerischer Einheit. — Eine Neueinstudierung des »Maskenball« durch den für romanische Musik besonders begabten *Oscar Preuß* brachte als Sondergewinn einen von italienischem Brio erfüllten und mit prächtiger Stimme begnadeten Riccardo des jugendlichen Tenoristen *Adolf Fischer*. Die bühnenbildnerische Neuformung des »Fliegenden Holländer« bedeutete die Erfüllung einer längst fälligen künstlerischen Pflicht. Mit der mystischen Anfahrt des Gespensterschiffes hat Wildermann einen wundervollen Eindruck erzielt. Nur behielt es seine unwirkliche Wesensart auch nach der Ankerlegung unentwegt bei, woraus sich verschiedene Unmöglichkeiten und Nichtachtungen der szenischen und dramatischen Weisungen Wagners als wenig liebsame Konsequenz ergaben. Z. B. konnte sich eine Holländermannschaft auf dem nur malerisch konturierten Schiffe überhaupt nicht zeigen. Ihr Geisterchor erklang aus dem Orchesterraum. — Unser Tanzkörper, den seine Meisterin *Helga Swedland* zu immer höheren Leistungen anspornt, widmete sich den beiden Grotesken Strawinskijs »Pulcinella« und »Petruschka«, denen sich noch die schon bekannte »Scheherazade« Rimskij-Korssakoffs anschloß. Von den Pantomimen Strawinskijs wirkte die von Pergolesis reinem Geist beschattete »Pulcinella« beträchtlich anmutiger als der grobschlächtig fratzenhafte Jahrmarktrummel in »Petruschka«.

Erich Freund

DUISBURG: Das Hauptereignis seit Januar dieses Jahres war die Wiederaufnahme der von der rheinischen Jahrtausendfeier noch bestens bekannten »Oberon«-Inszenierung des Intendanten *Saladin Schmitt*. Die

Regie hatte den Märchenzauber des Geschehens durch Einspannung wundersamer Lichtmischungen und fesselnde Entwicklung der Massenszenen bei nicht minder gewissenhaftem Augenmerk auf wohltuende Abstimmung lyrischer Äußerungen erreicht. Am Dirigentenpult ließ *Paul Drach* die Musik Webers farbenprächtig aufblühen. In den Hauptrollen leisteten großzügige Arbeit: *Anita Quester*, *Olga Tschörner* bzw. *Elisabeth Kluge*, *Alexander Gillmann* und *Hans Schröck*. Gleich bedeutsam war die Einstudierung des Verdischen »Othello«, dessen leidenschaftliche musikalische Sprache Schmitt feinnervig auf den Bewegungsrhythmus der handelnden Personen übertragen hatte, während *Wilhelm Grümmer* packende orchestrale Höhepunkte herauszumeißeln wußte. Hier schufen *Paul Hochheim*, *Wilhelm Trieloff* und *Gertrud Stemann* unvergeßliche Charaktertypen. Ausdruck intensivster Hingabe war weiter die Erstaufführung der Straußschen »Ariadne auf Naxos« durch Oberspielleiter *Friedrich Schramm* und *Paul Drach*. Mit Suppés »Boccacio« verstand *Richard Hillenbrand*, der ausgezeichnete Chormeister und geschmackvoll ziselierende Dirigent, die Kette funkelnder melodischer Einfälle dynamisch elastisch zu schmieden und den Humor nach der wienerischen Seite dramatisch zuzuspitzen. Die künstlerischen Resultate der Tanzgruppenerziehung *Änne Grünerts* wurden u. a. gelegentlich der Erstaufführung des Mozart-Balletts »Les petits riens« und einer Verlebendigung der Groteske »Der Leierkasten« von Max Terpis (Musik von Kool) aufgezeigt. Daß die sonnige schöpferische Führerin des Tanzchores das betretene Neuland weiterhin mit Nachdruck und Erfolg urbar machen wird, steht, nach den bisherigen starken Leistungen zu urteilen, zu erwarten. Der junge talentierte Kapellmeister *Lessing* zeigte sich hier als Begleiter und Orchesterleiter am rechten Platz. *Max Voigt*

DÜSSELDORF: Bei uns wird seit längerer Zeit — zumeist zum Schaden des Klanglichen — mit der Verdeckung des Orchesterraums experimentiert. Die günstigste Lösung scheint aber *die* zu sein, reumütig zum »Urzustand« zurückzukehren. Hinzu kommt noch, daß man in der Wahl neuer Solisten in den weitaus meisten Fällen eine unglückliche Hand bewiesen hat. Da tut Einsicht dringend not! Und doch wäre es ungerecht, unserer Intendanz Mangel an Ehrgeiz vorzuwerfen. An wichtigen Neuheiten wird mancherlei versprochen. Wenn man die angeführten Hemmungen gebührend in Betracht zieht, so ergibt sich für verschiedene Neueinstudierungen doch ein sehr beachtliches Niveau. Im »Freischütz« (Dirigent: *Hugo Balzer*, Regie: *Gustav Waschow*) wurden die Schrecken der Wolfsschlucht sehr geschickt durch einen Bewegungschor und entsprechende Lichtwirkungen versinnbildlicht. Der neue Regisseur *Friedrich Schramm* führte sich in »Carmen« vielversprechend ein. Betont er auch den Sinn des Spiels mitunter vielleicht noch etwas übertrieben, so lassen sich doch tiefgehende und originelle Eindrücke nicht verkennen. Wesentlich unterstützt wurde er hierbei durch die famose Carmen von *Emmi Senff-Thieß*. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Die Neueinstudierung des »Fidelio«, die erste der Spielzeit, hat ihre Meriten. Szenisch zunächst: *Siewert* und *Wallerstein* haben mit der Biergemütlichkeit des ersten Bildes Schluß gemacht, es in die Dynamik der Befreiungsoper hereingezogen, so gut es eben angeht; die herbe Stilisierung des Raumes unter einem lastenden Gewölberahmen erweist sich da geeignet. Im Finale kommt man spanisch und bunt und ohne schlichte Feierlichkeit. Weniger überzeugt der gar zu reizvolle Gefängnishof und der geräumige Kerker. Indessen, mit dem naturalistischen Illusionstheater ward überall aufgeräumt, und die Stilbühne, die es ersetzt, bleibt unaufdringlich genug, um nicht selber als vergangen allzu evident zu werden. Musikalisch hat nun *Krauß* die Leitung übernommen und geht konsequent auf Sammlung der Formen aus. Mit besonderem Erfolg in der Exposition, die endlich Exposition bleibt, anstatt die Herzen kleinbürgerlich zu beschlagnahmen; das Duett, die Marzelline-Arie und das Lied vom Gold werden alle in flottem, gleichsam vorbereitenden Tempo zusammengefaßt, die lebendige, wenn auch eben von Sängern nur unvollkommen bewältigte Führung des Dialogs und die choreographisch pointierte Gestik verkürzen ihrerseits weiter die Dimensionen, und mit all dem gewinnt Krauß Raum für ein wirkliches Adagio im Quartett, ohne sich zu früh auszugeben. Später allerdings zahlt die expressive Sparsamkeit des Beginns sich nicht recht aus. In der Kerkerszene waltet eher eine geräuschvolle Massion des Theatralischen als die weite, sinfonisch gespannte Tektonik, die hier neu zu entdecken wäre. Und es hat dann die Aufführung ihren großen Hohlraum in der

dritten Leonoren-Ouvertüre, die Krauß ganz fremd bleibt; die auch klanglich durchaus nicht rund gerät. Trotzdem muß man für die Auffrischung dankbar sein. Sie tilgt manches vom gewohnten Beethoven und schenkt gewiß noch keinen neuen dafür; aber eröffnet die Perspektive einer Darstellungsweise, die an der musikalischen Konstruktion ihr reines, musikdramatisch unverdorbenes Maß hat. Sehr gefeiert wurde die Leonore von Frau *Sutter-Kottlàr* mit Recht. — Die kurz danach unternommene Regeneration der Straußischen »Ariadne«, ohnehin nicht gerade dringend gefordert, blieb im Effekt fragwürdig. Es herrschte da allseits eine Hypertrophie von Bild und Regie, der der tatsächlich geleistete Phantasieeinsatz nicht von fern entsprach. Die Kulissenöde des Vorspiels, eine wüste Insel der Herzen bereits, bevölkerte sich gastlich mit Erkerchen und Treppchen, zwischen denen die Aufgeregten rastlos nach dem Willen eines imaginären Bewegungsregisseurs agieren mußten. Die Opera seria wurde von einer großen und gülden glänzenden Leyer eingefaßt. Dies erschreckliche Requisit trennte sie zugleich säuberlich von der Opera buffa, die je und je durch zwei dunkle Türen ihren Einzug nahm, wodurch ja eigentlich bereits die Ariadne ihren Sinn verliert. In der heroischen Landschaft mußte man sich, zunebst grünen Sternen, einen leibhaftigen Nachen gefallen lassen, auf dem Bacchus heranknirschte, nachdem er vorher schon auf einer Felsplatte erschienen. Kurz, die Operninszenierung scheint jetzt in das Zeitalter von Böcklin und Klinger getreten, und bei allem Mitgefühl für mythologischen Kitsch: so geht es doch nicht. Zumal Krauß keinen guten Tag hatte, das Kammerorchester forcierte und, unbegreiflich bei ihm gerade, langsame Tempi nahm. So geschah dieser Ariadne, wozu sie reif ist: sie wurde langweilig. Denn längst hat sich Hofmannsthals großes Spiel von der Verwandlung scheinhaften Lebens in lebendigen Schein, eine melancholische Tautologie, abgelöst von der Musik, die es banal unter sich läßt. Vor der Spiritualität, die sie sich doch aufgeben muß, versagt erstmals Straußens Natur. — Die schöne Überraschung des Abends war *Adele Kern* als Zerbinetta; darstellerisch überaus graziös, die leichte Stimme entzückend, technisch sehr fortgeschritten. *Theodor Wiesengrund-Adorno*

HAMBURG: Die Hamburger Oper, das »*Stadttheater*«, das ein Jahr lang in bescheidenen Interimsräumen unterzubringen war, ist Ende September in der Dammtorstraße in das, durch einen ausgiebigen, auch alle modernen technischen Möglichkeiten eines Bühnenhauses nun ausnützenden Umbau wesentlich innen und außen veränderte, alte Haus eingezogen, das nach Schinkels Entwürfen vor fast hundert Jahren erstand und vor einem halben Jahrhundert bereits einen Umbau nötig werden ließ. Manches im Hause selbst ist niedriger, etliches enger geworden. In der Enge von Gassen ragt das Ganze, das um die Verkehrsfrage wenig sich mühte, nach architektonischen Zweckgesetzen recht imposant heraus. Drinnen nach Linnebachs Plänen das technische System, das vor allem die Schiebebühne (statt der Drehbühne) in größtmöglicher Auswirkung zum Ziele hat. Vor zwei Häusern mit weihendem Publikum hat man, mit Wagners »Meistersingern« als Objekt, bereits zeigen wollen, daß nun Hamburg die modernste und technisch vollkommenste Opernbühne hat, die es gibt. Die neue Szenik an jenem Werke ließ die gewaltigen Maße bis ans Bühnendach unberücksichtigt und weckte mit Wandflächen in primitiver Architektonik auch bereits akustische Tücke. Dinge, die sich abstellen lassen wie auch die Vorliebe des Intendanten für nicht allemal dem Wagner-Ideal dienende Besonderheiten. Auch der Zuwachs an neuen singenden Kräften erwies sich nicht ausreichend, um die für diesen Millionenbau gesteigerten Ansprüche als aussichtsreich zu befriedigen. Eine der unabweisbaren Notwendigkeiten, neben *Egon Pollack* als erstem Kapellmeister noch mindestens *eine* Kraft von Autorität zu besitzen, ist auch nicht bedacht worden. In Erwägung der Konstellationen in der Gesamtleitung dieses Instituts — wobei die majorisierende Politik im Senatsgehege den Ausschlag gibt — sieht man dem Gange der Dinge an unserer Oper mit Fassung entgegen.
Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Auf den Posten des so plötzlich und unerwartet verstorbenen Generalmusikdirektors Ferdinand Wagner ist der aus Wien stammende, fünfundzwanzigjährige *Josef Krips*, früher in Dortmund, berufen worden; doch hat man ihm vorsichtigerweise zunächst erst einmal den Titel des ersten Kapellmeisters gegeben, den neben ihm auch der aus Dresden gekommene *Heinz Knöll* führt. Leiter der Oper ist aber Josef Krips, der allerdings vorläufig wohl noch nicht künstlerische Persönlichkeit genug ist, um ihr ein scharfes, eigenes Gesicht zu geben. Er nimmt

durch starkes Talent für sich ein, beherrscht die Partituren außerordentlich sicher und gefällt ebenso durch seine maßvolle Dirigiergestik wie durch die Bescheidenheit, mit der er hinter das zu interpretierende Werk zurücktritt. Seine Hauptaufgabe wäre, dem Orchester den verlorenen Klangstil wiederzugewinnen. Wie weit er sie erfüllen kann, wird die Zukunft lehren. Einstweilen fehlt seiner an sich gewandten Hand jene gewisse Technik, die den Klang mit hochschwebendem Glanz überstrahlen läßt. Darum litt die Wiedergabe der »Zauberflöte« an einer gewissen Mattigkeit. Bedeutend besser geriet die »Ariadne« von Richard Strauß. — Nach langer Pause erschien wieder einmal Verdis »Falstaff« im Spielplan, von Heinz Knöll, der das Orchester noch mehr abdämpfen dürfte, flott dirigiert. *Franz Schuster* war gesanglich und darstellerisch ein vorbildlicher Falstaff. Goldmarks »Königin von Saba« erlebte hier ihre Erstaufführung, gleichfalls unter der Leitung von Heinz Knöll. Das gute, schöne Stimmen umfassende Ensemble steht auf der alten Höhe. Besondere Leistungen boten bisher *Hedy Iracema-Brügelmann*, *Mary v. Ernst*, *Malie Fanz*, *Else Blank*, *Theo Strack*, *Robert Butz*, *Wilhelm Nentwig*, *Rudolf Weyrauch* und *Hermann Wucherpfennig*.

Anton Rudolph

LEIPZIG: Früher als in anderen deutschen Großstädten fällt in Leipzig alljährlich der Beginn der Winterspielzeit für Oper und Konzert. Diese Eigenart ist bedingt durch das Ereignis der großen Leipziger Herbstmesse, die in dem Bestreben, den Tausenden in Leipzig weilenden Fremden Unterhaltung zu bieten, auch das Musikleben zu einer Zeit wieder erweckt, da noch strahlendes Sommerwetter die Menschen aus den Theatern und Konzertsälen fernzuhalten pflegt. Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei stets die großen *Messefestspiele der Leipziger Oper*, die das Institut schon seit geraumer Zeit, im Gegensatz zu früheren Jahren, mit eigenen künstlerischen Kräften, ohne die früher üblichen Gastspiele großer Stars, zu bestreiten pflegt. Daß dabei die Opernleitung in der Auswahl der Stücke Konzessionen an den Geschmack des breiteren Publikums machen muß, versteht sich von selbst. Und so sah denn die Meßwoche auf dem Repertoire nicht die gewichtigen von *Gustav Brecher* vorgenommenen Neueinstudierungen schwerer Wagner-Werke, sondern vorwiegend Werke, deren Zugkraft beim Publikum erprobt ist, so »Rosenkavalier«, »Carmen«, »Butterfly« und sogar eine klassische Operette »Orpheus in der Unterwelt«. Neueinstudiert kam dazu während der Meßwoche »Mona Lisa« von Schillings heraus und, als kostbares Juwel im Spielplan der Woche, der von Brecher neueinstudierte »Figaro«. Diese Neueinstudierung bildet die Fortsetzung der von Brecher vor Jahresfrist mit der »Zauberflöte« in Angriff genommenen *Mozart-Renaissance* an der Leipziger Oper. Brecher legt dabei den Hauptwert darauf, daß die Werke wieder auf die Originalgestalt in der Aufführung zurückgehen. Lange Jahre hindurch haben wir hier den »Figaro« als Singspiel und nicht als Opera buffa, d. h. ohne die ungemein wertvollen Secco-Rezitative gehört. Nunmehr sind diese Rezitative wieder in ihr Recht eingesetzt und so der unterbrochene musikalische Fluß in der Aufführung wieder hergestellt. Es zeigte sich auch bei dieser Gelegenheit, daß es Brecher verstanden hat, in aller Stille ein ausgezeichnetes Ensemble von Sängern zusammenzubringen, die im Mozart-Stil heimisch sind und den ganzen Adel dieser Partituren in der Art ihrer musikalischen Phrasierung und diskreten Dynamik anschaulich zu machen vermögen. In den Erfolg konnten sich mit dem Dirigenten die Vertreter der Hauptrollen teilen, *Oskar Laßner* in der Titelrolle, *Fanny Cleve* als Gräfin, *Theodor Horand* als Graf, *Claire Schultheß* als Susanne und *Ilse Kögel* als Cherubin. Während es sich bei dieser Besetzung um bereits bewährte Mitglieder unserer Oper handelte, konnten an anderen Abenden der Meßwoche auch neugewonnene Kräfte erstmalig ihr Können beweisen. Einen ungewöhnlich glücklichen Griff hat die Opernleitung in der Verpflichtung des Charakterbaritons *Walter Zimmer* getan, der von Chemnitz her nach Leipzig kam. Sein Escamillo in »Carmen« und mehr noch sein Francesco in »Mona Lisa« waren Leistungen von stärkster Eindruckskraft. Auch wenn seine Verkörperung der großen Partien des Faches des Heldenbaritons nicht ganz diese Höhe erreichen sollten (muß doch der noch jugendliche Künstler hier als Nachfolger eines Walter Soomer wirken!), so ist doch nicht an der großen Bereicherung zu zweifeln, die unser Ensemble durch die Verpflichtung dieses Künstlers erfahren hat. *Melanie Kurt*, die neue hochdramatische Sängerin, hatte zunächst nur Gelegenheit als Marschallin im »Rosenkavalier« sich einzuführen, gemeinsam mit der neuverpflichteten lyrischen Sängerin *Gertrud Meiling*, die in der gleichen Aufführung die Sophie sang. Zwei

stimmlich gleichbedeutende Vertreter des ersten Baßfaches werden im übrigen von dieser Spielzeit an das Ensemble ergänzen, der aus Hamburg kommende *Michael Gitowsky* und der von der Berliner Staatsoper verpflichtete *Ernst Osterkamp*, der bei seinem Gastspiel als Landgraf im »Tannhäuser« einen außerordentlich günstigen Eindruck hinterließ.
Der Unfall eines Sängers während der Meßwoche, der sich während der »Orpheus«-Aufführung ereignete, wird im übrigen wohl die Folge haben, daß nunmehr auch den hartnäckigsten Gegnern eines *Umbaues des Bühnenhauses* unserer Oper die Augen geöffnet worden sind. Nachdem jetzt das Kind in den Brunnen gefallen ist, wird man sich nicht länger sträuben, den seit langem fälligen Umbau, verbunden mit einer gründlichen Erneuerung aller technischen Einrichtungen der Bühne, in Angriff zu nehmen. Es ist nur zu wünschen, daß man sich dabei nicht mit Halbheiten und allerlei Flickwerk begnügt, sondern etwas Vollwertiges schafft. Das Vorbild, das in dieser Beziehung Hamburg gegeben hat, wird dabei hoffentlich nicht unbeachtet bleiben! *Adolf Aber*

MÜNCHEN: *Festspiele.* Die diesjährigen Wagner-Festspiele im Prinzregenten-Theater haben das zweite Vierteljahrhundert ihres Bestehens eingeleitet. Überblicken wir die abgelaufenen 25 Jahre, so müssen wir — frei von aller lokalpatriotischen Voreingenommenheit und ohne das mancherlei Unzulängliche in dem bisher Erreichten irgendwie beschönigen zu wollen — bekennen, daß in dieser Spanne Zeit ein ehrlich Stück Arbeit zum Heile deutscher Kunst geleistet, daß die Festspiele ihre Mission im Dienste der Wagner-Pflege treulich erfüllt haben.
Die diesmaligen Aufführungen gewannen ihren Höhepunkt in dem »Tristan« unter *Karl Muck*, ein Erlebnis ohnegleichen. Am nächsten kam diesen beiden in jedem Sinne ganz außerordentlichen Vorstellungen der »Parsifal«, der bei der vor zwei Jahren erfolgten Neueinstudierung von *Hans Knappertsbusch* musikalisch und von *Max Hofmüller* szenisch in eine Fassung gebracht wurde, die kaum einen Erdenrest peinlichen Theaters hinterläßt. Die vier »Meistersinger« standen ebenfalls unter der Leitung von Knappertsbusch. Der zweimal gegebene »Ring« überraschte mit einer vollständigen szenischen Neugestaltung des »Rheingold«, glänzend gelungen im ersten Bilde, das mit einfachsten Mitteln die zwingendste Illusion übt, in den übrigen Szenen aber recht problematisch. Es tritt ganz offenbar in Erscheinung, daß sich Max Hofmüller in seiner Ring-Inszenierung von dem, was man gemeinhin »Bayreuther Stil« nennt, emanzipieren will und die Regievorschriften des Meisters immer weniger zu achten geneigt ist, Regievorschriften, die doch nicht zufälliges Beiwerk oder dekorative Spielereien einer theatralischen Künstlerlaune, sondern integrierende Bestandteile des Gesamtkunstwerkes von größter stilbestimmender und gattungbildender Bedeutung sind. Innerhalb des Gegebenen hat schöpferische Regiebegabung noch Spielraum genug, den alten Geist in neue Formen zu fassen, und dabei sind moderne Inszenierungsprinzipien sehr wohl anwendbar. Die Münchener Festspiele sollen Wagner nicht in irgendeiner persönlichen Auffassung bringen, und sei sie noch so interessant, sondern *stilreinen* Wagner. Wer dieses Gebot mißachtet, verkennt den Zweck der Festspiele, nimmt ihnen die Daseinsberechtigung. Videant ...
Mit Knappertsbusch teilte sich in die Ring-Direktion, wie im Vorjahre, *Clemens Krauß* aus Frankfurt. Außer ihm gab es nur wenige Gäste, ein höchst erfreuliches Zeichen für die immer weiter fortschreitende Konsolidierung unseres Ensembles, das in allen seinen Teilen, unterstützt von dem hervorragend spielenden Orchester, das Beste bot. — Die Mozart-Festspiele im Residenztheater hielten sich in dem gewohnten Rahmen. Es wurden gegeben: Die Entführung, Figaros Hochzeit, Don Giovanni, Così fan tutte und Die Zauberflöte, besetzt fast ausschließlich mit heimischen Kräften. Am Pult saßen neben *Knappertsbusch* unsere beiden Kapellmeister *Karl Böhm* und *Karl Elmendorff*. — Dem schönen künstlerischen Erfolge der Festspiele entsprach der äußere. Die Vorstellungen waren sehr gut besucht, namentlich auch vom Ausland.
Willy Krienitz

MÜNCHEN-GLADBACH: Die übliche Etatskrise im jungen Stadttheaterbetrieb drohte diesjährig stärker denn je mit der Auflösung. *Paul Medenwalt* (Gera), dem eine, hoffentlich endgültige Stabilisierung zu danken ist, fand offenwillige Bereitschaft im entschiedenen Bekenntnis der Bürgerschaft zum Theater, das glücklich unter begrenzten Verhältnissen sich den in Fachkreisen aufkommenden Titel »Das deutsche Spartheater« erarbeitete. Daß unter solchen Verhältnissen das Programmversprechen nicht eingehalten

werden konnte, ist zu verstehen; wünschenswert wäre eine völlige Umstellung auf die Komische und Spieloper, auf das deutsche Singspiel gewesen. Don Juan als einzige Mozart-Oper mißglückte als vortastender Spielbeginn im Technischen, dessen Mängel auch die musikalische Leistung nicht wettmachen konnte. Verdi siegte auf der ganzen Linie: Otello, Aïda, Troubadour. Auch die Lustigen Weiber kamen, gleichfalls unter *F. Zaun*, zu geist- und blutvoller Belebung. Als zuverlässig und sachlich Nachgestaltender vermittelte *E. Triller* musikalisches Theater kleineren Formats: Zar und Zimmermann, Undine, Galathee, Gasparone — Werke, die den technischen Möglichkeiten der gegebenen Konzertsaalbühne gerechter werden, und aus diesen und allgemeingültigen, tieferen Gründen der hier notwendigen Musikpolitik entsprechen und zu einer umfassenden Entwicklung den Weg weisen. Mit Entführung und Freischütz ward er früher schon begonnen; mit Verkaufter Braut diesjährig fortgeführt. — Der künftige Spielplan sagt wieder eine in diesen Verhältnissen deplacierte Bevorzugung des *Theatralischen Gesamtkunstwerks* im Sinne Wagners an — wo doch eine (auch mehr zeitgemäße) betonte Pflege des *Musikalischen Gesamtkunstwerks* (nach Busonis Definition), wie es sich dominierend im Mozart erfüllt, und des deutschen *Singspiels* notwendiger am Platze wäre. *Walter Berten*

NÜRNBERG: Die Ereignisse seit dem letzten Bericht sind bald geschildert. Der »Parsifal« und die »Elektra«, neueinstudiert unter *Bertil Wetzelsbergers* sorgfältiger Leitung, standen im Zeichen der stimmlich und darstellerisch gleich bedeutenden Hochdramatischen *Sofie Wolf*, die als Kundry und Elektra mit ihrer starken Persönlichkeit den Aufführungen ein eigenes, scharfumrissenes Profil verlieh. Wetzelsberger war es zu danken, daß bei dieser Gelegenheit die Elektra zum erstenmal in Nürnberg mit großer Orchesterbesetzung gespielt werden konnte. Eine der wertvollsten Bereicherungen des Spielplans bot die Erstaufführung von Händels »Julius Caesar« unter *Karl Schmidt*. Der Auftakt zur neuen Spielzeit war nicht sehr temperamentvoll, dagegen hat der Intendant *Julius Maurach* trotz empfindlicher Verluste wieder ein Ensemble von Solokräften zusammengebracht, das eine zuversichtliche Perspektive eröffnet.

Wilhelm Matthes

SCHWERIN: *Gerhard Schjelderups* musikalische Ballade »Sturmvögel« fand im Mecklenburgischen Staatstheater eine erfolgreiche *Uraufführung*. Der Dichter-Komponist hat für die dunklen leidenschaftlichen Töne und Stimmen des Meeres wirksame musikalische Eindrücke gefunden, doch sind starke Anlehnungen an Wagner unverkennbar. Der Handlung fehlt die erwünschte dramatische Steigerung, es wird eigentlich nur über ein der Vergangenheit angehörendes tragisches Geschehnis dialogisiert. Schauplatz der Handlung ist eine nordische Küste mit Leuchtturm, wo ein alter Wächter mit einer von ihrem Mann verlassenen und irrsinnig gewordenen Tochter und deren jüngerer Schwester haust. Hier spielt sich die Rettung des ungetreuen Mannes der Irrsinnigen ab. Einzelne Szenen sind stimmungsvoll und wirksam, andere bleiben musikalisch farblos, es mangelt an der großen musikalischen Linie. Unter *Willibald Kaehlers* nerviger Leitung erwarben sich in den Hauptpartien *Paula Ucko* (die irrsinnige Kari), *Jenny v. Tillot* (die jüngere Tochter des Leuchtturmwächters) und *Hjalmar Oerne* (der ungetreue Seefahrer) die größten Verdienste um den Erfolg des Abends.

Paul Fr. Evers

STUTTGART: Der schon für die letzte Spielzeit angesagt gewesene, dann aber wegen Herstellungsfehler am Notenmaterial wieder zurückgestellte »Ariodante« von Händel trat nunmehr in sichtbare Erscheinung, und zwar in der Neubearbeitung von *Anton Rudolph* (Karlsruhe). Die mit klugem Verständnis am Original vorgenommenen Kürzungen und Umstellungen haben zwar im Buche liegende Schwächen beseitigt, aber das haben sie doch nicht vermocht, uns die Begebenheiten der romanhaften Handlung innerlich nahe zu bringen. Mechanisch puppenhaft vollzieht sich das Auftreten der kostümierten Personen. Wenn die Sänger dann zu ihren Arien übergehen, ihren jeweiligen Seelenzustand kundgeben, wenn der unvergleichliche Händel sich zum Dolmetsch ihrer Gefühle macht, dann beugen wir uns unter der Macht der Musik. Aber sind wir nicht in der Oper, nicht im Theater, wollen wir nicht ein Zusammenhängendes genießen, statt noch so vieler Einzelheiten? Händel kennt die feinen Übergänge noch nicht, er vermeidet den Umschlag, bevor er nicht zu dem den Musiker völlig befriedigenden Ende gekommen ist. Aus diesem Grunde empfinden wir die schematische An-

lage dieses Ariondate als unbefriedigend, und darüber kann auch das stärkste Gefühl der Verehrung für den Tonmeister nicht hinweghelfen. Auf einfachen Dispositionen beruhend, insofern auch der klaren geraden Linienführung Händelscher Musik entsprechend, aber auch mit deutlichem Betonen der Absicht war die von *Willy Baumeister* entworfene szenische Gestaltung ausgefallen. Von den Kostümen ging das aus, was der Plakatentwerfer den »Blickfang« nennt, auf alle Fälle waren sie originell, unter sich aber auch übereinstimmend. *Otto Erhardt*, unser Spielleiter, hat, wie schon früher dem Julius Caesar und der Rodelinde, auch dieser Barockoper ein eigenes Gepräge gegeben. Die ausdrucksreiche, immer jedoch in Beziehung zum gesungenen Wort stehende und aus dem Einzelcharakter der Handlungsträger zu erklärende Geste wird unseren Sängern durch des Spielleiters Bemühen mehr und mehr zur Gewohnheit. Hoch anzuerkennen ist die auf alles Weichliche verzichtende, klar und sicher vorgehende Auslegung der Partitur durch *Karl Leonhardt*. Die Tätigkeit des Balletts kann man sich bei aller Anerkennung der Absichten, die *Edith Walcher* als Choreographin verfolgte, in einem Stück aus der Rameauzeit doch noch anders denken. Exaktheit der rhythmischen Bewegung kann hier kaum übertrieben werden, und diese kann sich mit Schönheit sehr wohl vereint zeigen. *Alexander Eisenmann*

KONZERT

BERLIN: Mit besonderer Lebhaftigkeit setzt die sogenannte Winterspielzeit schon in Spätsommertagen ein. Amerikanische Sänger beeilen sich, ein Urteil aus der Musikstadt Berlin zu erhaschen und nach Hause zu bringen. Unter diesen darf der Tenor *George Meader* wegen seines stilistischen Feingefühls besondere Aufmerksamkeit für sich beanspruchen. Es kammermusizieren aber auch die Engländer *Florence Lockwood* und *Alan Bush*, indem sie uns einen Ausschnitt zeitgenössischen englischen Schaffens geben wollen. Wir wissen schon, daß, wenn wir Delius abrechnen, etwas Wesentliches nicht dabei herauskommen kann; bemerken aber, daß die Geigerin wie der Klavierspieler englische Interpretationskunst in der Kammermusik durchaus auf der Höhe der Entwicklung zeigen. Mit diesem Vorspiel der Saison ist ihr internationaler Charakter vorgezeichnet, der sich durch den Hinzutritt der Franzosen als Konzertgeber noch mehr kundgeben soll. Schon erscheint auch *Arthur Honegger* auf dem Schauplatz, allerdings in einem ungünstigen kammermusikalischen Rahmen, so daß er sich den Besuchern dieses Abends nicht gerade von der vorteilhaftesten Seite darstellt. Aber es ist ja dafür gesorgt, daß der Komponist Honegger in andere Beleuchtung rückt.

Furtwängler lenkt im ersten Philharmonischen Konzert den Blick auf César Francks d-moll Sinfonie, die, und das ist kennzeichnend, heute so gut wie vergessen ist. Doch könnte man sich daran erinnern, daß Busoni dieses Werk in seinen modernen Konzerten im Anfange dieses Jahrhunderts belichtete. Es hilft nichts: bei aller Schätzung für die noble Haltung dieser Musik ist doch nicht zu verkennen, daß hier ein Material, nicht immer aus erster Hand, mit außerordentlicher Sparsamkeit verwandt wird, die man nicht als freiwillig bezeichnen kann. Irgendwie lehnt sich das Tempo unserer Zeit dagegen auf, und man muß gestehen, daß, mit ihr verglichen, ein Brahms in Konzeption und kontrapunktischer Arbeit ganz anderen Tiefgang zeigt. Die Aufführung jedenfalls war sorgsam, eingehend, liebevoll. *Elly Ney*, als Solistin in Beethovens Es-dur Konzert, hütete sich, durch Persönlichkeit gegen den Stil des Werkes zu verstoßen. Dies hatte zur Folge, daß die Darstellung etwas farblos geriet. *Bruno Walter* bringt Schrekers Suite »Der Geburtstag der Infantin« als angenehme Einleitung eines Abends, der durch *Maria Ivogün* als Solistin geziert, in Schubert mündete.

Als monumentales Ereignis war das *vierzehnte deutsche Bach-Fest* der *Neuen Bach-Gesellschaft* gedacht, dem nicht weniger als drei Musiker von Gewicht ihre Dienste liehen. Bei der Wahl des Ortes war offenbar der Gedanke maßgebend gewesen, dieses Bach-Fest nach 25 Jahren wieder an dem Orte zu feiern, der es damals beherbergte. Das Monumentale des Ereignisses kann sich natürlich in einer von wildem Getriebe erfüllten Stadt wie Berlin nicht geltend machen. Zudem ist es selbstverständlich, daß der Bach-Kultus in Berlin, der in erster Linie *Siegfried Ochs* zu danken ist, durch eine solche Aufhäufung von Musik Bachs und seiner Vorgänger keine wesentliche Bereicherung erfährt. Die Herren *Georg Schumann*, *Siegfried Ochs*, *Carl Thiel* taten ihr Möglichstes, die Berechtigung dieses Festes zu erweisen, wobei Thiel seine Aufgabe, die vorbachsche Kantate vor den Sinnen der Zuhörer erstehen zu lassen, an der Spitze des Madrigalchores nur notdürftig löste; da waren doch

Siegfried Ochs als unvergleichlicher Chorleiter, Georg Schumann als im besten Sinne deutscher Musiker mit größerem Erfolge tätig. Es prägt sich besonders der Abend des *Hochschulchores* ein, der den Werken von Heinrich Schütz galt. Das Mehrchörige konnte sich keine rauschendere klangliche Erfüllung denken als hier. Es trat hinzu die Altistin *Eva Liebenberg*, die zwei Lieder mit der Feinkultur ihres prachtvollen Alts durch den Raum der Philharmonie klingen ließ; Kantaten Bachs traten in Erscheinung; der Schwerpunkt der Tätigkeit Georg Schumanns, der den Chor der *Singakademie* in Aktion brachte, liegt zweifellos im Instrumentalen. Man hörte Vivaldi und Friedemann Bach wie Johann Sebastian selbst in lebendiger Darstellung. Fünf Chorkonzerte mit allerlei Nebenkonzerten; eine Ausstellung von Manuskripten in der Staatsbibliothek; Festgottesdienste: man sieht, es ist nichts unversucht gelassen, das Monumentale des Ereignisses mindestens in der Quantität zu betonen.

Der Chronist hat am Ende noch zu verzeichnen, daß das Berliner Sinfonie-Orchester in die Hände *Emil Bohnkes* übergegangen ist. Das ist mit der gleichen Rücksichtslosigkeit geschehen, die bei einem verschuldeten Orchester, noch dazu in unserer Zeit, zu den Gepflogenheiten gehört. Inwieweit die Blütenträume dieser Körperschaft reifen, sollen die Konzerte der Saison zeigen. *Adolf Weißmann*

AMSTERDAM: Bei einem Rückblick auf die vorige Konzertsaison fällt die besonders intensive Pflege zeitgenössischer Musik auf. Verschiedene Komponisten treten wieder persönlich für ihre Werke ein. Nach *Bartók* und *Korngold* kamen *Prokofieff*, *Strawinskij*, *Respighi*, *Manén*, *Wetzler* — sie alle dirigierten oder spielten eigene Kompositionen. Der vom *Concertgebouw* veranstaltete *Strawinskij-Zyklus* umfaßte zwei Orchesterkonzerte und einen Kammermusikabend, dem sich eine Bühnenaufführung der Geschichte vom Soldaten durch die Vereinigung »Kosmos« anschloß. Die Feuervogel-Suite, Le sacre du Printemps und das Klavierkonzert waren hier schon durch wiederholte Aufführungen bekannt, neu dagegen zwei Suiten von Kinderstücken, von denen eine hier die *Uraufführung* erlebte — Miniaturen von aphoristischer Schärfe, amüsant und frivol. Die Menge raste Beifall. Neben Strawinskij steht unter dem Nachwuchs Rußlands *Sergei Prokofieff* mit an erster Stelle. Er vermochte in einem Klavierabend mit fast ausschließlich eigenen Kompositionen bis zum letzten Takt zu fesseln. Mit dem Concertgebouworchester spielte Prokofieff sein prächtiges, melodisch sehr inspiriertes drittes Klavierkonzert, während *Alexander Schmuller* das Violinkonzert seines jungen russischen Landsmannes wirklich kongenial gestaltete. Außerdem kam unter Leitung von *Pierre Monteux* noch die »Szythische Suite« zur Aufführung. — Mehrere Abende waren *Ottorino Respighi* gewidmet. Respighis Klavierkonzert erlebte in Amsterdam seine erste europäische Aufführung mit dem Komponisten am Flügel und *Willem Mengelberg* als Dirigent. Das Werk ist ein Gegenstück zum »Concerto gregoriano« für Geige, wie dieses durch alte Kirchentonarten stark befruchtet und darin den letzten Respighi kennzeichnend. Der Solopart bietet dem Pianisten eine dankbare Aufgabe. Zur Erstaufführung kam außerdem das feinsinnige »Poëma autunnale« für Violine und Orchester, mit Schmuller als Solist, der auch das Concerto gregoriano spielte. Von Orchesterwerken hörte man Fontane di Roma, Pini di Roma und Antiche Danse ed Arie. — *Joan Manén* spielte sein »Spanisches Konzert«, ein kühles Meisterwerk, reserviert in Haltung und Ausdruck, aber vollendet als stilvolle Einheit. In ihrer Art ebenso meisterlich gearbeitet ist Wetzlers Visionen-Partitur. Von Hindemith wurde hier noch verhältnismäßig wenig gespielt, um so mehr interessierte die Bekanntschaft mit seiner Kammermusik Nr. 3 mit obligatem Cello (*Marix Loevensohn*). Dagegen wirkte im gleichen Konzert des Concertgebouw-Bläsersextetts die »Rhapsodie nègre« des jungen Poulenc (eines der Pariser »Sechs«) in ihrer blöde-blasierten Geistreichelei und unselbständigen Mache recht unerquicklich. — Zwei Beethoven-Zyklen waren Gipfelpunkte der Saison: alle 17 Streichquartette in sechs Abenden vom *Capet-Quartett* gespielt, alle Sinfonien vom Concertgebouw-Orchester unter Willem Mengelbergs Leitung. — Als Gastdirigenten hatten Alexander Schmuller mit einem russischen Programm und *Ernst Wendel* mit Reger und Beethoven starken Erfolg. Die Zahl der in Amsterdam konzertierenden Solisten ist Legion. Recht anregend war ein Zyklus von zwölf Konzerten, organisiert vom »Kunstkreis für Alle«, der eine Übersicht bot über die gesamte Klavierliteratur aus zwei Jahrhunderten bis auf die jüngste Gegenwart, wiedergegeben von hervorragenden Pianisten verschiedener Länder.

Rudolf Mengelberg

DÜSSELDORF: Ein Festkonzert im akustisch unmöglichen Planetarium führte gleich zwei langvermißte Gäste herbei: *Emil Sauer* (Konzert von Schumann) und *Fritz Kreisler* (Konzert von Mendelssohn). Es war auf jeden Fall sehr interessant, die beiden in ihrer reich unterschiedenen musikalischen Gestaltungskunst beobachten zu können. *Adolf Busch* geigte das Mozartsche A-dur-Konzert so beseligend schön, wie es eben nur ein durchaus ethisch gerichteter Künstler vermag. Und daß Düsseldorf in *Hans Weisbach* endlich den rechten Führer gefunden hat, bewies die überaus eindringlich und klar disponierte Fünfte von Bruckner. *Carl Heinzen*

ESSEN: *I. Kongreß katholischer Kirchenmusiker Deutschlands.* Die deutschen Kirchenmusiker, deren künstlerische und Berufsfragen zu einer umfassenden Aussprache drängten, versammelten sich in Essen zu ihrer ersten Tagung, die kirchenmusikalischen Dingen in Theorie und Praxis sowie wirtschaftlichen Aussprachen gewidmet war. Die große Zahl von 500 Teilnehmern, unter denen sich auch Vertreter des Auslandes befanden, beweist, wie notwendig eine solche Zusammenkunft empfunden wurde. In mehreren musikalischen Andachten in Essens größter Kirche zu St. Gertrud, in vier feierlichen Hochämtern und in einem dem heimischen Kirchenmusiker *A. A. Knüppel* gewidmeten Kompositionsabend, der die mustergültige Aufführung der als liturgisches Gesamtkunstwerk gedachten Weihnachtsmesse »Puer natus est nobis« zu eindringlicher Wirkung brachte, ergab sich eine lebendige Übersicht über das zeitgenössische Schaffen und eine Vergleichsmöglichkeit mit dem Stil alter Meister. An Referaten wurden gehalten: »Ausbildung und Fortbildung unserer Organisten« von Dr. *Oberborbeck*, »Altklassische Polyphonie und deutsches Kirchenlied« (mit praktischen Vorführungen) von dem Generalpräses der Cäcilienvereine Professor *Müller*-Paderborn, »Das Lesen und Spielen einer Partitur« (an Hand von Bruckners Tedeum) von *A. v. Othegraven*, »Erziehung zum Chorklang« von Professor *Mölders*, »Der Gregorianische Choral als liturgische Kunst« von dem Benediktinerpater *Notker Kamber*, »Musikalische Stilfragen« von dem Vorkämpfer für eine kirchenmusikalische Reform Kanonikus *Griesbacher*-Regensburg. Mit dem Kongreß war eine *Ausstellung für kirchliche Kunst* verbunden, die zum Teil hervorragende Gegenstände des kirchlich-künstlerischen Bedarfs zur Schau stellte und eine große Anziehungskraft ausübte. Die Bundesversammlung betonte mit allem Nachdruck die materielle Sicherung der berufsmäßigen katholischen Kirchenmusiker. *H. G. Fellmann*

FREIBURG i. Br.: In die Programme der von *Ewald Lindemann* mit bedeutender Qualität dirigierten Sinfoniekonzerte ordneten sich Werke neuerer und neuester Literatur nicht immer ohne Zwang ein. Das Orchester brillierte in Strawinskijs Pulcinella-Suite, der Schillings Vorspiel zu Ingwelde, hier zum erstenmal gehört, vorherging; R. Strauß' Burleske *(Fritz Malata)* und »Tod und Verklärung« folgten. An einem Abend hörte man so gegensätzliche Kompositionen wie Bartóks Tanzsuite und H. Zöllners Sinfonie in D-dur op. 130 (Im Hochgebirg). Solistisch betätigten sich außer Malata die Geigerin *Riele Queling*, die Pianistin *Lubka Kolessa* (Schumanns Klavierkonzert in a-moll) und *Margarete Matzenauer*, die mit dem Vortrag von Mahlers Kindertotenliedern einen unauslöschlichen Eindruck hinterließ. Den Abschluß der Sinfoniekonzerte bildete die unter Mitwirkung eines aus hiesigen Vereinen zusammengesetzten Chores und eines guten Solistenquartetts (*G. Derpsch*-Köln, *M. Barth*-Freiburg, *Hans Köfflin*-Mainz, *F. Seefried*-Mannheim) achtunggebietende Aufführung von Beethovens Neunter. — Kenntnis neuester Kompositionen vermittelte Lindemanns *Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik* unter großem Zuspruch des Publikums. Das *Wiener Streichquartett* (R. Kolisch) spielte mit gleicher Gewandtheit Alban Bergs problematisches op. 3, Kŕeneks Nr. 3 op. 30, ein anziehendes Werk, und Tochs gehaltvolles op. 34. Mit Klaviermusik von Prokofieff und Strawinskij machte uns F. Malata bekannt mit A. Honeggers 1. Sonate für Violine und, Klavier die einheimischen *Nell Ueter* und *Heinz Munkel*, an Liedern moderner französischer und italienischer Komponisten erwies die Züricher Sopranistin *E. Verena* ihre Leistungsfähigkeit. Als Suchender erscheint Rudi Stephan in seiner Musik für sieben Streichinstrumente, herbe Kraft spricht aus seinen ernsten Gesängen »Am Abend« und »Memento vivere«, ausdrucksvoll wiedergegeben durch den hiesigen Heldenbariton *Neumeyer*. Mit einem von religiöser Stimmung erfüllten Erstlingswerk »Ein Marienleben in 4 Gesängen nach G. Moenius für sinfonisches Kammerorchester mit einer hohen Singstimme« (*Else Link*) trat der einheimische *E. L. Wittmer* an die Öffentlich-

keit. — Ferner ist hervorzuheben ein Bach-Vivaldi-Abend, den *Edwin Fischer* mit seinen Schülerinnen *Alida Hecker*-Freiburg und *Gertrud Bamberger*-Berlin, mit der Basler Altistin *Frida Dierolf* und einem *Basler Kammerorchester* gab, sowie ein Konzert, bei dem *Walther Gieseking* und *Eduard Erdmann* an zwei Flügeln klassische und moderne Werke in einheitlicher Auffassung formten. — Der *Chorverein*, dessen Stabführung seit mehreren Jahren dem feinsinnigen *Maximilian Albrecht* anvertraut ist, hatte sich im Charfreitagskonzert gut in Chorwerke Cherubinis, darunter als deutsche Uraufführung das schöne »In Paradisum«, eingefühlt. Dem gleichen Dirigenten untersteht der Männergesangverein, der in einem Hugo Kaun-Abend neue Beweise der Disziplin und Ausdrucksfähigkeit erbrachte. *Hermann Sexauer*

GERA: Daß unsere alte Reußenstadt eine Stätte liebevoller Pflege der Kunst ist, hat auch die letzte Konzertsaison erneut dargetan. Sowohl die Anrechtskonzerte des *Musikalischen Vereins zu Gera* als auch die Veranstaltungen unserer *Reußischen Kapelle* bauten sich auf einer sorgsam durchdachten Grundlage auf und boten so jedesmal ein abgerundetes Ganzes. Außerdem ließ sich *Heinrich Laber*, der bewährte, verdienstvolle Leiter beider Konzertkategorien, weitgehende Sachlichkeit als Richtschnur dienen, so daß auch die noch Lebenden und Strebenden nicht vergessen wurden. So konnte man sich an zwei *Uraufführungen* erbauen. Der Musikalische Verein brachte *Thomassins* Musik für Streichinstrumente mit *Georg Kulenkampff* als Solisten heraus. Es ist ein Werk von edler Abrundung, großem Reichtum an Gedanken und einprägsamer Melodik. Es ist just der vierte »Thomassin«, der hier uraufgeführt wurde. Sehr interessant war auch die von der Reußischen Kapelle gebotene *Uraufführung* von *Reinhold Wolffs* Orchesterstück mit Englisch Horn, einem Werk von beachtlicher koloristischer Gestaltung, bei dem freilich das Geistige überwiegt. Der Tondichter ist in Gera kein Fremder mehr, erlebte doch seine Phantasie »Wagen und Zagen« hier vor zwei Jahren ihre Uraufführung. In Erstaufführungen für Gera kamen im Musikalischen Verein u. a. Atterberg mit seiner Sinfonia Piccola, Reger mit dem 100. Psalm, ferner Tanejeff, Sibelius, Mahler (Lied von der Erde) und Händel mit dem Oratorium »Belsazar« zu Wort. Bemerkenswerte Darbietungen der *Reußischen Kapelle*, die in Gera zum ersten Male gehört wurden, waren z. B. 2. Sinfonie h-moll von Max Trapp, »Eine Nacht auf dem kahlen Berge« von Mussorgskij, Tanzsuite von Bartók, »La Valse« von Ravel, »Die Pinien von Rom« von Respighi, Kammermusik Nr. 3, op. 36 von Hindemith und die Sinfonie »Hero und Leander« von H. W. v. Waltershausen, die freilich die im vorigen Jahre hier uraufgeführte »Apokalyptische Symphonie« an Kraft und Einheit nicht erreicht. An Solisten sah der Musikalische Verein z. B. die Kleinrussin *Lubka Kolessa*, eine Pianistin ersten Ranges, ferner *Fritz Witzmann*, einen vielversprechenden Künstler am Flügel, *Jacques Urlus* (Tenor), *Eva Jakelius-Lißmann* (Sopran). *Carl Zahn*

GOTHA: Auch der letztjährige Konzertwinter wurde im wesentlichen vom Landestheater, dem »Musikverein« und der »Liedertafel« bestritten. Im Landestheater fand eine Reihe gut besuchter Orchesterkonzerte statt. (Leitung *Hans Trinius*.) Besonders interessierten die Nusch-Nuschi-Tänze Hindemiths, das Cello-Konzert von Saint-Saëns *(Alfred Möbes)*, *Büttners* Harfenkonzert (vom Komponisten selbst vorgetragen). Rudi Stephans »Musik für Orchester« ging der Aufführung seiner »Ersten Menschen« voraus. Ein Sinfoniekonzert im Theater stand unter der Leitung *Hermann Abendroths*, während in einem Sonderkonzert *Siegfried Wagner* vorwiegend eigene Kompositionen dirigierte. Im »Musikverein« brachte Hans Trinius die »Weltfeier« von Weigl und Delius' »Im Meerestreiben« zur Erstaufführung. Die *Liedertafel* (Leitung *Ernst Schwassmann)* hatte als Erstaufführung Georg Schumanns Händel-Variationen auf dem Programm, am gleichen Abend spielte der Komponist Mozarts Klavierkonzert in Es-dur. Als *Uraufführung* hörten wir des einheimischen Komponisten *Friedrich Schuchardts* Oratorium »Canaan«. Nahezu unter Ausschluß der Öffentlichkeit fand ein leider zu wenig bekannt gewordenes Konzert des *Dr. Engelbrechtschen Madrigalchores* (Erfurt) unter Leitung von *Richard Wetz* statt, das geistliche a cappella-Chöre in mustergültiger Wiedergabe bot. Das *Wendling-Quartett* kehrte auch in diesem Winter mit einem eigenen Konzert ein und überraschte diesmal besonders durch ein Quartett von Debussy.

M. Mueller

HAMBURG: Von den zwei Jahresringen der Sinfoniekonzerte der »Philharmonischen Gesellschaft« sind die unter *Eugen*

Papst bereits aussichtsreich eröffnet worden: mit einem klassischen Programm als Feldzeichen zunächst; dann mit Werken von Debussy und Ravel. Von jenem »la mer«; den Dreisätzer, der in zwei Jahrzehnten am Reiz des klanglich Experimentellen viel gealtert auffällt; von dem anderen die erst zweijährige «Tzigane« für Geige und Orchester. Auffällig zumeist das Notenbild mit der Wertunterteilung für figurale Absichten und als technisches Problem. Das Ganze mehr galanten Zwecken dienend. *Stefan Frenkel*, der das wacker spielte, führte auch den Dresdner Theodor Blumer mit einem virtuos geputzten Capriccio mit Orchester ein, das die Möglichkeiten des Soloinstruments klug und wirksam verwendet. Von den Konzerten eigener Unternehmer sind nur diejenigen Brechers geblieben. Der *Lehrergesangverein* (40 Jahre alt) ging auf Reisen und sang sein entsprechendes Programm, das wirkungsreiche Neuheiten einschloß; so die »Morgenweihe« von *H. Kaun*.

Wilhelm Zinne

KREFELD: Aus der zweiten Hälfte des Konzertwinters ist zunächst eine von *Rudolf Siegel* sorgsam ausgearbeitete Aufführung von Händels »Acis und Galathea« und Bachs »Vom zufriedengestellten Äolus« mit *Lotte Leonard*, *Magdalene Wolter-Pieper*, *Louis van Tulder*, *Albert Fischer* hervorzuheben, ferner eine Aufführung der Brucknerschen Vierten, die sich durch bemerkenswert selbständige Auffassung auszeichnete. *Lubka Kolessa*, die seit ihren Anfängen hier bekannt ist, erregte mit Chopins e-moll-Konzert berechtigtes Aufsehen. Max Buttings gut durchgebildete Kammersinfonie op. 25 begegnete bei dem merkwürdig konservativen Publikum völliger Verständnislosigkeit. Zwei Abende von *Adolf Busch* und *Friedrich Brodersen* beglückten nahezu restlos. Busch, der sich mit *Serkin* zu einem Zusammenspiel von seltener Einheitlichkeit zusammenfand, gestaltete Regers Sonate op. 72 unerhört eindringlich. Brodersen erfreute — etwa in Wanderers Nachtlied (Schubert) oder in Benedeit die sel'ge Mutter (Wolf) — durch die Verbindung von vollendeter Gesangskultur mit seelischer Durchdringung des Gedichtes. Sein plötzlicher Tod — er starb hier einige Tage später nach einer Aufführung der Meistersinger — erweckte in der Bürgerschaft aufrichtige Teilnahme. — Der Bach-Chor (*Alfred Fischer*) sang alte und neue Madrigale von Lasso, Isaac, H. Unger u. a. und bewies durch gediegenes, von fleißiger Arbeit zeugendes Musizieren von neuem sein Können. Das *Peter-Quartett* brachte seine Beethoven-Abende unter stetig wachsender Teilnahme des Publikums zu einem glücklichen Abschluß. Am Schluß der Konzertzeit gab es noch einen von Rudolf Siegel angeregten Abend mit moderner Kammermusik (Bartók, Strawinskij, Hindemith), der im akustisch vorzüglich wirkenden Saale des Museums stattfand und durch Anordnung der Plätze und passenden Wandschmuck (Kokoschka, Nauen u. a.) geradezu vorbildlich genannt werden muß. Hoffentlich bietet der Abend den Anlaß zur Gründung einer Gesellschaft für neue Musik. Das Peter-Quartett spielte meisterhaft.

Joseph Klövekorn

NÜRNBERG: An neuen Werken wurde im Ablauf der letzten Konzertsaison nichts Wesentliches geboten. *Hermann Zilcher* dirigierte in einem der Städt. Sinfoniekonzerte seine 2. Sinfonie, ein Werk, das am meisten in seinen kleinen, fast impressiven Episoden interessierte. Die große sinfonische Geste mit ihren breiten dynamischen Anlagen und thematischen Durchführungen bleibt mehr am Äußeren haften. Die allzu gleichmäßige rhythmische und metrische Faktur gibt dem Ganzen einen Zug ins Akademische. Der Stil bewegt sich von Brahms bis Mahler. Das letzte Auftreten des so jäh verschiedenen *Ferdinand Wagner* mit der Eroika im *Philharmonischen Verein* wird ebenso unvergessen bleiben, wie die kurze, aber überaus fruchtbare Nürnberger Tätigkeit dieses ungewöhnlich begabten, hoffnungsvollen Musikers. Von den Konzerten einheimischer Kräfte ist noch ein Händel-Abend des *Vereins zur Pflege alter Musik* unter *Otto Döbereiners* rühriger Leitung zu erwähnen, bei dem *Günther Ramin* seine hervorragende Kunst als Cembalist im wahrsten Sinne des Wortes spielen ließ. In *Anita Portner* (Violine) hatte er eine ebenbürtige Partnerin. Diese stark individuelle Geigerin (Fürth) veranstaltete später mit dem hochbegabten Organisten der St. Lorenzkirche *Walther Körner* eine zweitägige Max Reger-Feier, die die nachhaltigsten Eindrücke vermittelte. Die letzten Konzerte standen im festlichen Zeichen der Besuche großer deutscher Chöre. Der *Wiener Schubert-Bund*, der *Hamburger Lehrergesangverein*, die *Leipziger Thomaner* und der *Berliner Domchor* fanden auf ihrer Deutschlandreise in der alten Meistersinger-Stadt den rechten Resonanzboden für ihre reife Kunst.

Wilhelm Matthes

NEUE OPERN

Serge Prokofieff vollendete eine neue Oper »Der feurige Engel«. Der Text ist dem gleichnamigen Roman des Dichters Valerij Brjussoff entnommen.

Wilhelm Kempff hat eine neue Oper vollendet, sie trägt den Namen »Die Flöte von Sanssouci«.

Friedrich Haag beendete die Partitur zu einer heiteren Oper »Der Kristalldeuter«, deren Libretto *Erna Haag* verfaßte.

OPERNSPIELPLAN

BAYREUTH: Die Bühnenfestspiele 1927 bringen Aufführungen der Werke »Tristan und Isolde«, »Parsifal« und »Ring des Nibelungen«.

BERLIN: Die neue Oper »Royal Palace« von *Kurt Weill* wurde von der Staatsoper zur *Uraufführung* erworben.

BRÜNN: Der Spielplan der Vereinigten deutschen Bühnen verheißt für die neue Saison in den ersten Monaten »Jenufa« von Leoš Janáček, Verdis »Macht des Geschicks« (Bearbeitung von Werfel), Petyreks »Arme Mutter«, d'Alberts »Golem«, Poldinis »Hochzeit im Fasching«, Szántos »Taifun«, Křeneks »Sprung über den Schatten«.

BUDAPEST: Die *Oper* verzeichnet als *Uraufführungen* für 1926/27 das Volksstück »Johann Hári« mit der Musik von Zoltán Kodály, Béla Bartóks Pantomime »Der wunderbare Mandarin« und die Opern »Fanny« von Béla Szabados und »Masken« von Jenö Hubay. An bemerkenswerten *Erstaufführungen* sind vorgesehen Strawinskijs »Petruschka«, Rimskij-Korssakoffs »Scheherezade« und Verdis »Falstaff«.

DRESDEN: Im November gelangt in der *Staatsoper Luigi Cherubinis* »Don Pistacchio, der dreifach Verlobte« (Lo sposo di tre, marito di nessuna) zur *deutschen Uraufführung*, dessen textliche Neubearbeitung für die deutsche Bühne *Hans Teßmer* geschaffen hat.

FREIBURG i. Br.: Vom Stadttheater sind für 1926/27 an Neuheiten geplant: Braunfels: »Die Vögel«, Busoni: »Arlecchino«, Manuel de Falla: »Ein kurzes Leben«, Händel: »Julius Cäsar«, Puccini: »Turandot«, Stephan: »Die ersten Menschen«, Tschaikowskij: »Eugen Onegin«, Verdi: »Die Macht des Geschicks«, Wolf-Ferrari: »Die vier Grobiane«, Zemlinsky: »Der Zwerg«.

HANNOVER: *Gustav Mraczeks* Oper »Herrn Dürers Bild« gelangt im Stadttheater zur *Uraufführung*. Zur Erstaufführung kommen Händel: »Tamerlan«, Verdi: »Macht des Schicksals«, Schreker: »Die Gezeichneten«, Hindemith: »Cardillac«, Janáček: »Jenufa«.

KIEL: Das *Stadttheater* bringt zur Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft im *November* die finnische Volksoper: »Die Össerbottner« von *Leevi Madetoja* zur *deutschen Uraufführung*.

MAILAND: Die *Scala* erwarb zur *Uraufführung Arrigo Pedrollos* »Schuld und Sühne«, dessen Text *Giovacchino Forzano* nach dem Roman »Raskolnikoff« von Dostojewskij verfaßte.

MÜNSTER: *Arthur Honeggers* Oper »Judith« wird in der neuen Fassung (mit durchkomponiertem Dialog) im Stadttheater *uraufgeführt* werden.

NEAPEL: Die Frage des San Carlo Theaters ist unter Mitwirkung Mussolinis gelöst worden. Von der Spielzeit 1927/28 an wird eine Betriebsgesellschaft gebildet, der Staat, Stadt und Private angehören. Das Theater (bekanntlich der größte Zuschauerraum Europas) wird in technisch modernem Sinn umgebaut. Für die Spielzeit 1926/27 wird ein Provisorium geschaffen mit einer Operndirektion des Kapellmeisters Edvardo Vitale. Vorgesehen sind Puccini: »Turandot«, »Tosca«, »Butterfly« und »Trittico«, Alfano: »Resurrezione«, Wolf-Ferrari: »Quattro Rusteghi«, Zandonai: »Francesca da Rimini«, Verdi: »Aïda« und »Rigoletto«, Mascagni: »Piccolo«, »Marat« und als einzige Ausländer Wagner: »Walküre« und Bizet: »Perlenfischer«. Damit ist wohl die Ära des Privatimpresariotums für Neapel abgeschlossen. *M. C.*

PETERSBURG: Im *Großen Opernhaus* werden folgende Werke deutscher Komponisten zur Aufführung gelangen: »Die Meistersinger von Nürnberg«, »Wozzek« von Alban Berg (russische Uraufführung), »Fidelio«. — Für das Kleine Opernhaus sind unter anderem geplant »Der Sprung über den Schatten« von Ernst Křenek (russische Uraufführung), die »Vier Grobiane« von Ermanno Wolf-Ferrari.

SOFIA: In der laufenden Spielzeit wird im *Nationaltheater* und damit zum erstenmal in Bulgarien eine Oper Wagners zur Aufführung gelangen: »Lohengrin«.

WIEN: *Staatsoper*. Die Premieren der neuen Spielzeit sind Puccini: »Turandot«, Verdi: »Die Macht des Schicksals«, Ravel:

»L'Enfant et les sortileges« (deutsche Uraufführung); Hindemith: »Cardillac«, Korngold: »Das Wunder der Heliane«. Das Ballett bringt als erste Novität »Das lockende Phantom« von *Franz Salmhofer*.

KONZERTE

BERLIN: In den von der *Gesellschaft der Musikfreunde* geplanten sechs Konzerten mit dem *Philharmonischen Orchester* unter *Heinz Unger* kommen erstmalig zu Gehör von Respighi: Belfagor-Ouvertüre, Klavierkonzert und La Primavera, lyrische Dichtung für Soli, Chor und Orchester; Braunfels: Präludium und Fuge; Bloch: »Schelomo«, Rhapsodie für Violoncello und Orchester.

DRESDEN: In den *12 Sinfoniekonzerten der Staatskapelle* im Opernhaus bringt *Fritz Busch* erstmalig Hindemiths Konzert für Orchester (op. 38), Georg Schumanns Bach-Variationen, die 4. Sinfonie von Waldemar v. Baußnern, ein neues Klavierkonzert von Issai Dobrowen mit dem Komponisten am Flügel, Violinkonzert von Hans Pfitzner, eine Sinfonie von Kurt Striegler, »Die Planeten«, sinfonische Stücke des englischen Komponisten Gustav Holst, Sinfonie von Donald F. Tovey und Strawinskijs »Sacre du Printemps«.
Der Leiter der *Dresdener Philharmonie, Eduard Mörike*, hat zur Erstaufführung für Dresden erworben: Kletzki: Vorspiel zu einem Drama; Strawinskij: Feuervogel; Franz Moser: Serenade für Bläser; Milhaud: Serenade für Orchester; Walter Braunfels: Klavierkonzert; Max Trapp: III. Sinfonie; Ernst Toch: Fantastische Nachtmusik; Schjelderup: Sinfonie d-moll; Respighi: Klavierkonzert.

DÜSSELDORF: Der Spielplan des *Städt. Orchesters* unter Leitung von *Hans Weisbach* sieht an *Uraufführungen* vor: Paul Graener: Gothische Suite; Ernst Toch: Klavierkonzert; Ostrcil: Sinfonietta (deutsche Uraufführung). Erstaufführungen werden sein: Miaskowski: Sinfonie Nr. 6; Hermann Unger: Klavierkonzert; Walter Braunfels: Präludium und Fuge. — Der *Städt. Musikverein* (Dirigent *Hans Weisbach*) bringt unter anderem Bruckners 5. und 9. Sinfonie; Mahlers 2. Sinfonie; Pfitzners »Von deutscher Seele«; Tschaikowskij: Sinfonie Nr. 6.

FLENSBURG: *Kurt Barth* führt im laufenden Winter folgende Neuheiten für Flensburg auf: Berger: Bläser-Serenade; Blech: Waldwanderung, sinfonische Dichtung; Büttner: Sinfonie Nr. 2, G-dur- und c-moll-Sonate; Bruckner: 5. Sinfonie; Goetz: F-dur-Sinfonie; Reichenberger: Marienlieder; Riemenschneider: Totentanz, sinfonische Dichtung; Suter: Le Laudi di San Franzisko; Barth: Stormlieder.

OLDENBURG: Die Konzerte des *Landesorchesters* werden unter der Leitung *Werner Ladwigs* als Erstaufführungen bringen: Kletzki: Sinfonietta; Křenek: Violinkonzert; Gál: Ouvertüre zu einem Puppenspiel; Kaminski: Magnificat; Miaskowski: Sinfonie Nr. 6. — Für die *Schloßsaal-Kammerkonzerte* sind zur *Uraufführung* angenommen: Wilhelm Weismann: Geistliche Kantate für Chor, Soli und Kammerorchester; Carl Futterer: Streichquartett; Emil Peeters: Quintett für Flöte, Violine, Klarinette, Engl. Horn und Cello. Zur Erstaufführung gelangen: Schönberg: Pierrot Lunaire; Strawinskij: Klavierkonzert. — *Singverein* und *Landesorchester* bringen unter anderem zur *Uraufführung*: Mozarts »Zaide« und »Thamos, König in Ägypten«.

REMSCHEID: In den von der *Stadt* und der *Schauspielhaus-G.m.b.H.* veranstalteten Orchester- und Chorkonzerten unter Leitung von *Felix Oberborbeck* kommen u. a. zu Gehör: Beethoven: Eroika; Brahms: 1. Sinfonie; Haydn-Variationen und Rhapsodie für Alt- und Männerchor; Mendelssohn: »Elias«; Hermann Unger: Levantinisches Rondo; Dvořák: Cello-Konzert; Frederic Delius: Zwei Stücke für Orchester; Bruckner: 4. Sinfonie, Tedeum.

SAARBRÜCKEN: *Felix Lederer* hat in seinem Programm an Novitäten vorgesehen: Respighi: Violinkonzert; Bruckner: 9. Sinfonie und Tedeum; Kletzki: Vorspiel zu einer Tragödie; Hans Gál: Phantasien für Frauenchor; Strawinskij: Pulcinella; Strauß: Intermezzosuite; Georg Schumann: Händel-Variationen; Mussorgskij: Bilder aus einer Ausstellung; Braunfels: Don Juan, Variationen; Mahler: 1. Sinfonie.

SCHAFFHAUSEN: In den *Sinfoniekonzerten des Musik-Collegiums* 1926/27 kommen unter Leitung von *Oskar Disler* u. a. folgende Werke zur Aufführung: Andreae: Kleine Suite; Strawinskij: Feuerwerk; Sinding: Violinkonzert; Schönberg: Kammersinfonie; Schoeck: Elegie; R. Strauß: Arie der Zerbinetta aus »Ariadne auf Naxos«; Bruckner: 5. Sinfonie; Beethoven: Missa solemnis.

WINTERTHUR: Das *Musikkollegium* veranstaltet u. a. zwölf Abonnementskonzerte, deren Programm folgende bemerkenswerte Erstaufführungen aufweist: Walter

Schultheß: Variationen für Violoncello und Orchester, op. 14 (Uraufführung); Bruckner: 1. Sinfonie; Heinrich Kaminski: Concerto grosso für Doppelorchester; Manuel de Falla: Zwei Tänze für Orchester aus dem Ballett »Der Dreispitz« und Feuertanz für Orchester aus dem Ballett »Liebeszauber«; Maurice Ravel: »La Valse«, Poème choréographique pour orchestre; Claudio Monteverdi: »Lamento d'Arianna« aus der Oper »Arianna« (instr. von O. Respighi); Gabriel Fauré: »Ballade pour piano et orchestre, op. 19; Othmar Schoeck: Vierzehn Gesänge für eine Singstimme mit Orchester; Ferruccio Busoni: Konzert für Violine und Orchester, D-dur, op. 35a; Paul Hindemith: Konzert für Orchester, op. 38. Dirigieren werden Hermann Scherchen (Frankfurt a. M.), Walther Reinhart (Winterthur), Enrique Fernandez Arbos (Madrid), Volkmar Andreae (Zürich), Edwin Fischer (Berlin), Othmar Schoeck (Zürich).

* * *

Hermann Suters Oratorium »Le Laudi«, sein letztes und reifstes Werk, gelangt in dieser Konzertsaison in folgenden Städten zur Aufführung: Chemnitz, Koblenz, Duisburg, Emmerich, Essen, Flensburg, Frankfurt a. M., Halle a. S., Hamborn, Lippstadt, M.-Gladbach, Neuchatel, Nürnberg, Solothurn.

Von *Hermann Wunsch* kommen im Laufe des Winters drei Werke zur *Uraufführung*: Sinfonisches Fragment in Leipzig, 4. Sinfonie in Kassel, die Kammeroper »Bianca« im Nationaltheater zu Weimar, ferner in Hamburg zum 1. Male die 2. Sinfonie, die bereits in München und Breslau gespielt wurde.

TAGESCHRONIK

Das *Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik* findet im nächsten Jahr zum erstenmal auf deutschem Boden in *Frankfurt a. M.* statt.

Die Stadt München hat die Neue Bach-Gesellschaft eingeladen, das *Große Deutsche Bach-Fest* nächstes Jahr in *München* zu halten.

Der Verein der Tonkünstler und Musiklehrer Groß-Hamburgs, Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, hat beim Senat beantragt, mit tunlichster Beschleunigung in *Hamburg* eine *staatliche Musikhochschule* zu errichten und der Bürgerschaft einen entsprechenden Gesetzentwurf vorzulegen.

In *Göttingen* wird die *erste deutsche Orgelbau-Fachschule* ins Leben gerufen. Es wird damit eine Lücke ausgefüllt, die sich schon sei Jahren im Orgelbauwesen Deutschlands be merkbar machte.

Vor kurzem ist in der Ukraine die *Staatliche Philharmonische Gesellschaft* »*Ukrphil*« gegründet worden.

In *Stuttgart* wurde ein *Württembergischer Bruckner-Bund* geschaffen.

In *Hamburg* ist ein *Collegium musicum* gebildet worden. Der Verein, unter künstlerischer Leitung von *Albert Mayer-Reinach*, macht es sich zur Aufgabe, vor allem ältere Musik, besonders alte Hamburger Musik zu pflegen. Für diesen Winter hat sich der Verein u. a. die Hamburger Erstaufführung des neu entdeckten Telemanschen Singspiels »Vespetta und Pimpinone« gesichert.

* * *

Auf Anregung der Künstlerkreise *Uruguays* hat die Regierung der südamerikanischen Republik dem Repräsentantenhaus einen Gesetzentwurf unterbreitet, der die Notierung einer Summe von 500 Peseten zur Errichtung eines *Beethoven-Denkmals* verlangt.

In *Marienbad* ist am Hause »Weißes Rößl« eine *Bruckner-Gedenktafel* enthüllt worden. Bruckner weilte 1873 zum Kuraufenthalt in Marienbad im Hause »Weißes Rößl«, das dem Stifte Tepl gehört. Hier vollendete er auch die 3. Sinfonie.

Dem Oberbürgermeister der Stadt Zwickau ist es vor einiger Zeit gelungen, aus dem Besitz der ältesten Tochter des Musikerehepaares Marie Schumann in Interlaken einen umfangreichen Teil des wertvollen Nachlasses *Robert Schumanns* zu erwerben. Darunter befinden sich Musikhandschriften, Briefe, schriftliche Arbeiten, Programme, Bilder, Plastiken. Durch den Erwerb dieses Nachlasses hat die Sammlung einen großen Zuwachs erhalten; die Zahl der neuerworbenen Stücke beträgt 1250.

Die Musiksammlung der *Wiener Nationalbibliothek* hat ihren Fond von wertvollen musikalischen Handschriften durch ein kostbares Stück bereichert. Seit kurzem ist die Originalpartitur vom »Rosenkavalier« in ihren Besitz übergegangen.

Die Stadt *Mainz* beabsichtigt, *Peter Cornelius* ein Denkmal zu errichten. Den finanziellen Grundstock des Vorhabens bildet der Reinertrag einer Festaufführung des »Barbier von Bagdad«, den die Stadt kürzlich bei der Tagung des Bühnenvolksbundes aufgeführt hatte.

Theodor Leschetizky ist von seinen Schülern ein *Denkmal* gestiftet worden, das auf dem

Wiener Zentralfriedhof feierlich enthüllt wurde.

An dem Geburtshause der in Andermatt verunglückten Opernsängerin *Zinaide Jurjewskaja* in Dorpat wurde eine Gedenktafel enthüllt.

Paul Stefan hat in der Wiener Zeitung »Die Stunde« berichtet, er habe im Verdi-Archiv der Villa Sant'Agata unbekannte Textentwürfe von Verdis Hand gefunden zu den Opern »Boris Godunow«, »Usca«, »Tartuffe« und einen titellosen Entwurf, in dem Stefan eine Bearbeitung von Grillparzers »Ahnfrau« entdeckt habe. Da gegenwärtig in Busseto Verdi-Festspiele stattfinden, so ist man dort den Mitteilungen Stefans nachgegangen und behauptet in einer gewissermaßen Verdi-offiziösen Mitteilung an die Presse, daß es sich um Illusionen handle, da drei der Entwürfe bekannt seien, der vierte nicht von Verdi stamme. Daß Verdi mit seinen Librettisten über die Entwürfe zu »Usca« und »Tartuffe« verhandelt hat, weiß man aus den Briefen, man kennt auch das Schreiben Verdis, in dem er den »Tartuffe« ablehnt. Daß die »Ahnfrau« von Paul Stefan entziffert worden sei, ist auch unrichtig. Es ist genau bekannt, daß Verdi für 1846 das Grillparzersche Drama bearbeiten ließ und schon den Titel »La Selva dell' avola« (Der Wald der Ahnfrau) gewählt hatte. In letzter Stunde gab er für jenes Jahr dem »Macbeth« Shakespeares den Vorzug. Einen »Boris Godunow« hat hingegen Verdi nicht geplant. Einen ihm vorgelegten Entwurf hat er abgelehnt, er stammt also nicht von ihm. *M. C.*

Jón Leifs hat nach seiner erfolgreich verlaufenen Nordlandtournee mit den Hamburger Philharmonikern eine größere Anzahl isländischer Volkslieder für das staatliche Phonogramm-Archiv der Berliner Hochschule für Musik phonographisch aufgenommen.

Vom Kuratorium der Felix Mendelssohn-Bartholdy-Stiftung wurde unter Vorsitz von Franz Schreker der *Mendelssohn-Preis für Komponisten Ignatz Strasfogel* und *Ernst Pepping* (Studierende der Hochschule für Musik in Berlin) zugesprochen. Den *Preis für ausübende Künstler* erhielt *Franz Osborn* (Absolvent der Hochschule für Musik in Berlin).

* * *

In *Mainz* wurde vom 3. bis 10. Oktober das *fünfzigjährige Bestehen des städtischen Orchesters* mit einer Reihe von festlichen Veranstaltungen gefeiert.

Professor Dr. *Georg Schumann*, Berlin, beging am 25. Oktober ds. Js. seinen 60. Geburtstag.

Der Leipziger Musikverlag *J. Schuberth & Co.* feierte am 6. Oktober den Tag seines *100jährigen Bestehens*. Namen wie Robert Schumann, Franz Liszt, Joachim Raff, Carl Reinecke, Anton Rubinstein sind mit dem Hause verbunden.

Professor *Ernst Eduard Taubert* in Berlin, der bekannte Meister auf dem Gebiete der Kammermusik und des einstimmigen Liedes, Senator der Preuß. Akademie der Künste, wurde am *25. September 88 Jahre alt*; er ist der Senior der deutschen Tonkünstler. An diesem Tag hat ihm seine Vaterstadt Regenwalde das Ehrenbürgerrecht verliehen. Außerdem veranstaltete der »Pommernbund zur Förderung heimatlicher Kunst und Art«, dessen Ehrenmitglied Taubert ist, im Meister-Saal, Berlin, einen E. E. Taubert-Abend.

Komponist und Musikschriftsteller *Robert Hernried*, Redakteur der Musikzeitschrift »Das Orchester«, feierte jüngst sein *20jähriges Künstlerjubiläum*. — Neue geistliche Frauenchöre von *Robert Hernried* werden im Laufe dieser Spielzeit durch die Vereinigung »Darmstädter Solistinnen« unter Leitung von *Bernd Zeh* zur *Uraufführung* gelangen.

Der Intendant der Berliner Stadtoper *Heinz Tietjen* wurde vom preußischen Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zum *Generalintendanten* der preußischen Staatsoper in Berlin, der Staatstheater in Kassel und Wiesbaden ernannt. Professor Dr. Ludwig Hörth wird Direktor der Oper Unter den Linden und *Otto Klemperer Direktor* der Staatsoper am Platz der Republik in *Berlin*.

Der Nachfolger des verstorbenen Generalmusikdirektors Ferdinand Wagner in Karlsruhe, der bisherige Erste Kapellmeister am Stadttheater in Dortmund, *Joseph Krips*, erhielt die Leitung der Opernfestspiele in *Baden-Baden*.

Der Führer des Guarneri-Quartetts, *Daniel Karpilowski* ist als Lehrer einer Violin-Ausbildungsklasse an das *Konservatorium der Musik Klindworth-Scharwenka in Berlin* verpflichtet worden.

Walter Schulz, der langjährige Solocellist des Berliner Philharmonischen Orchesters, folgt einem Ruf als *Konzertmeister* an das *Deutsche Nationaltheater* und als 1. Cellolehrer an die *Staatl. Musikschule zu Weimar*.

Der Münchner Konzertpianist *Bruno Maischhofer*, wurde an das *Konservatorium in Basel* berufen als Nachfolger des Klavierpädagogen *Willy Rehberg*.

Für die Konzerte der russischen *Staatlichen Philharmonie in Moskau* ist für die laufende Spielzeit eine größere Anzahl deutscher Dirigenten und Solisten verpflichtet worden, u. a. *Otto Klemperer*, *Bruno Walter*, *Fritz Stiedry*, *Erich Kleiber*, *Gustav Brecher*, *Artur Schnabel* und *Alma Moodie*.

Hermann Scherchen wurde eingeladen, Konzerte in Mailand, Turin, Rom (Augusteum), Neapel, London, Stockholm und Bukarest zu dirigieren. Scherchen wird außerdem einen Zyklus von Konzerten in Leipzig, Berlin und Winterthur leiten. In Prag wurde der Künstler für ein Konzert und für Vorträge der Tschechischen Staatsakademie über »Technik und Probleme des Dirigierens« mit praktischen Demonstrationen verpflichtet.

Karl Elmendorff von der Münchener Staatsoper wird bei den Bayreuther Festspielen 1927 »Tristan und Isolde« dirigieren.

Der Berliner Pianist *Emerich Vidor* und seine Frau, die Sängerin *Carmen v. Scheele-Vidor*, sind von einer mehrjährigen erfolgreichen Konzertreise durch Südamerika zurückgekehrt und werden ihre Konzert- und Lehrtätigkeit in Berlin wieder aufnehmen.

* * *

Es ist bedauerlicherweise unterlassen worden, bei Veröffentlichung des Artikels des verstorbenen Professors Richard Sternfeld »Richard Wagner in seinen Briefen an das Kind« im Oktober-Heft den Besitzer der Originalbriefe, Herrn *Paul Ollendorff in Leipzig*, zu nennen, dessen Liebenswürdigkeit wir die Publikation zu verdanken haben.

In Heft 12 des XVIII. Jahrganges ist Seite 922 unter Hagen folgendes zu berichtigen: H. Hartmann war im vergangenem Jahre kaufmännischer Direktor und stellvertretender Intendant. Er ist jetzt zum Direktor des Theaters bestellt und der städt. Musikdirektor Rich. Richter ist musikalischer Oberleiter und ihm in künstlerischen Fragen in Oper und Operette nebengeordnet. *G. M. G.*

AUS DEM VERLAG

Romain Rollands »Musiciens d'autrefois« erschienen jüngst bei *Georg Müller in München* unter dem Titel »Musiker von Ehedem« in der Übersetzung von *Wilhelm Herzog*.

Ernst Tochs Klavierkonzert mit großem Orchester, das soeben bei *Schott* erschienen ist, gelangt im laufenden Konzertwinter durch die Pianisten Eduard Erdmann, Edwin Fischer, Walther Gieseking, Alfred Hoehn, Elly Ney und andere in zahlreichen Städten Europas und Amerikas zur Aufführung.

Für dieses Spieljahr ist eine Reihe von Aufführungen von *Ludwig Webers* »Christgeburtspiel« vorgesehen. Das Werk, das 1924 in Nürnberg seine Uraufführung und im vorigen Jahr erfolgreiche Aufführungen in verschiedenen Städten erlebte, ist im Verlage *Georg Kallmeyer*, *Wolfenbüttel*, erschienen.

Im *Dom-Verlag*, *Berlin*, erschien soeben anläßlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Richard Wagners Nichte Johanna Jachmann-Wagner ein Werk unter dem Titel »Richard Wagner und seine erste ›Elisabeth‹«, das von ihrem Sohn *Hans Jachmann* in Verbindung mit Dr. *Julius Kapp* verfaßt ist und den gesamten noch nicht veröffentlichten Briefwechsel Richard Wagners mit Johanna enthält.

Walter Schulze-Prisca, läßt demnächst im Musikverlag *Ernst Bisping*, *Münster i. W.*, ein Werk erscheinen, betitelt: »Die Entwickelung des Bogenstriches auf der Violine«. — Das Werk ist für jeden Geiger von größter Bedeutung.

TODESNACHRICHTEN

BONN: Im Alter von nur 27 Jahren verstarb nach längerem Leiden der Musikschriftsteller Dr. *Karl Gerhartz*.

DRESDEN: Kammervirtuos Prof. *Eduard Biehring*, der hervorragende Oboist und Lehrer seines Faches, ist gestorben. Prof. Biehring hat lange Jahre der Sächsischen Staatskapelle angehört.

FAENZA: Hier verschied der Heldentenor *Angelo Masini*. Geboren 1844, gehörte er 1865 bis 1900 zu den gefeiertsten Sängern Italiens. Er hat in vielen Städten Lohengrin und Tannhäuser kreiert.

LEIPZIG: *Ernst Eulenburg*, der Senior des Leipziger Musikverlages ist im 80. Lebensjahr entschlafen. Seinen Verlag wie die von ihm ins Leben gerufene Konzertdirektion hat er mit künstlerischem Geist geleitet. Noch vor kurzem war es ihm vergönnt, das 50jährige Bestehen des von ihm gegründeten Geschäftes feiern zu können.

—: An den Folgen eines Schlaganfalles verstarb der Inhaber des Musikverlages C. F. Kahnt in Leipzig, *Alfred Hoffmann*.

LÜBECK: Hier erlag einem schweren Leiden im Alter von 74 Jahren der bedeutende Violinpädagoge Professor *Goby Eberhardt*. Er hat außer zahlreichen musikpädagogischen auch dramatische Werke geschrieben.

LUZERN: Nach kurzer Krankheit starb 35jährig Theaterdirektor *Ludwig Peppler*, dem die Leitung des neu erbauten Stadttheaters übertragen war. Peppler leitete fünf Jahre das Berner Stadttheater und war vorher an verschiedenen deutschen Bühnen tätig.

MANNHEIM: Nach kurzer Krankheit ist der hervorragende Geigenbaumeister *Walter Edwin Geipel* gestorben.

MÜNCHEN: Kammersänger Professor Dr. *Alfred v. Bary*, der hervorragende Wagner-Sänger, dessen Siegfried, Lohengrin und Tristan zu den unvergeßlichen Bayreuther Leistungen gehören, ist im Alter von 52 Jahren verstorben. Erstaunlich waren die Kraft und der Schmelz, der Umfang und die Modulationsfähigkeit seiner Stimme. Umfassende Bildung und wertvolle Charaktereigenschaften zeichneten diesen Künstler aus, der den Ärzteberuf der Bühne geopfert hatte. Ein trauriges Geschick unterbrach allzufrüh die glänzende Theaterlaufbahn Barys: 1918 schon mußte er wegen völliger Erblindung der Bühne entsagen.

NEAPEL: In Resina ist die Pianistin *Tina Filipponi* einem einjährigen Leiden erlegen. Geboren 1903 in Rom, war sie seit 1920 eine der hoffnungsvollsten unter den jungen Künstlerinnen Italiens. Sie konzertierte in Frankreich, Spanien, der Schweiz und Nordamerika. In Süditalien machte sie sich besonders um die Popularisierung der Musik Schumanns verdient.

NEUMÜNSTER: Professor Dr. *Hermann Schnoor*, der Schöpfer der Schleswig-Holsteinischen Musiksammlung, ist im Alter von 73 Jahren gestorben. Die Sammlung, die in ihrer Art einzig dasteht, befindet sich in städtischem Besitz und umfaßt die Werke sämtlicher heimatlicher Komponisten in fast lückenloser Folge, darunter zahlreiche Originalhandschriften. Schnoor war der Leiter der städtischen Bücherhalle in Neumünster und hat das Institut in 41jähriger Tätigkeit zu einer bedeutsamen kulturellen Einrichtung des schleswig-holsteinischen Kunstlebens gemacht.

STOCKHOLM: Der schwedische Komponist Professor *Anton Andersen* ist im Alter von 81 Jahren entschlafen. Er war seit 1882 Mitglied der Musikaliska Akademia in Stockholm und ist besonders durch mehrere Sinfonien und Tonschöpfungen für tiefe Saiteninstrumente bekannt geworden.

THALKIRCHEN: Kammersänger *Max Gillmann* ist gestorben. Er stand im 53. Lebensjahr und war eines der ältesten und bewährtesten Mitglieder der Bayrischen Staatsoper, der er seit 1904 angehörte.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Beethoven, Ludw. van: op. 106 Hammerklavier-Sonate gesetzt von F. Weingartner. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Behm, Eduard (Berlin): Sinfonischer Prolog noch ungedruckt.

Graener, Paul: op. 74 Gotische Suite. Bote & Bock, Berlin.

Herrmann, Karl (Wien): op. 103 Suite noch ungedruckt.

Kempff, Wilhelm: op. 19 Sinfonie (d). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nielsen, Karl: op. 49 Pan und Syrinx. Naturszene. Hansen, Kopenhagen.

Spagnoli, G.: Suite. Pizzi, Bologna.

Strawinskij, Igor: Suite f. kl. Orch. Kl. Part. Wiener Philharm. Verlag.

b) Kammermusik

Bach, Friedr.: Sonate (D) f. Flöte u. Pfte. mit Vcello ad lib. (Ges. Schünemann). Kistner & Siegel, Leipz.

Boccherini, Luigi: Quintettino (Aufziehen der militärischen Nachtwache in Madrid) f. 2 V., Vla und 2 Vc. (G. Lenkewski sen.). Vieweg, Lichterfelde.

Boghen, F.: 4 Toccatas f. Viol., Viola and Vc. Chester, London.

Chemin-Petit, Hans (Potsdam): III. Streichquartett (g) noch ungedruckt.

Gerster, Ottmar: Divertimento f. V. und Viola. Schott, Mainz.

Holbrooke, Josef: op. 83 Sonata Nr. 3 (oriental) f. Viol. and Piano. Chester, London.

Iglisch, Rudolf: op. 13 Trio (As) f. Klav., V. u. Vc. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Knochenhauer, Karl (Schwerin): op. 33 Suite für Vcell u. Klav. noch ungedruckt.

Müller, Sigfrid Walther: op. 1 Kammermusik f. Klarin., Viol., Br.u. Vcell. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Pillois, Jacques: Cinq Haïkaï, épigrammes lyriques du Japon p. Flûte, Viol., Alto, Vcelle et Harpe. Durand, Paris.

Reger, Max: op. 77 A. I. Serenade. f. 2 Viol. u. Vcell. (O. Schnirlin). Bote & Bock, Berlin.

Riisager, Kundåge: Quatuor III (e) f. 2 V., Br. u. Vcell. Hansen, Kopenhagen u. Leipzig.

Ropartz, J. Guy: 3e Quatuor (G) p. 2 V., Alto et Vcelle. Durand, Paris.

Rüdinger, Gottfried: op. 50 Trio (C) f. Klav., V. u. Vcell. Volksvereins-Verl., München-Gladbach.

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 46 Sonate (g) f. Vcell u. Pfte. Schott, Mainz.

Schumann, Rob.: Klaviertrios bearb. f. Klav., V. und Bratsche (W. Altmann bzw. P. Klengel). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Slavenski, Josip S.: op. 3 Streichquartett; op. 5 Slawische Sonate f. Viol. u. Pfte.; op. 6 Auf dem Dorfe. Quintett f. Fl., Klarin., Viol., Br. u. KBaß. Schott, Mainz.

Toch, Ernst: op. 37 Divertimenti Nr. 1 f. Viol. u. Vcell, Nr. 2 f. Viol. u. Br. Schott, Mainz.

Woyrsch, Felix (Altona): op. 66 Klavierquintett (c) noch ungedruckt.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bach, Joh. Seb.: Die Kunst der Fuge in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt von Wolfgang Graeser. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bernards, B.: 125 Übungen als tägliche Studien f. Saxophon. Zimmermann, Leipzig.

Bortkiewicz, Serge: op. 33 Dix Préludes p. Piano. Rahter, Leipzig.

Britain, Radie: op. 5 A Western Suite f. Pfte. Halbreiter, München.

Busser, Henri: op. 77 Cantecor p. Cor chromatique et Piano. Evette & Schaeffer, Paris.

Dana, Arthur: Colonial days. Little Suite f. Pfte. Arthur P. Schmidt, Boston.

Dorner, Francesca M.: op. 3 Sonata romantic f. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin.

Felber, Rudolf: Slowakische Tänze f. Pfte. Schott, Mainz.

Hubay, Jenö: op. 121 Sechs Stücke f. V. u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kaminski, Heinrich: Choralsonate f. Org. Universal-Edit., Wien.

Klengel, Julius: op. 61 Konzert f. Viol. u. Vcell m. Orch. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kraft, Karl: op. 9 Einleitung Passacaglia und Doppelfuge (W) f. Org. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Křenek, Ernst: op. 39 Fünf Klavierstücke. Univers.-Edition, Wien.

Kornauth, Egon: op. 32 Vier Klavierstücke. Doblinger, Wien.

László, Alexander: op. 11 Sonatina f. Farblicht u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Müller-Hartmann, Robert: op. 17b Passacaglia f. Org. Benjamin, Hamburg.

Naef, Rob.: op. 1 Concertino f. Viol. mit Pfte. Reißbrodt, Leipzig und Zürich.

Osgood, Marion G.: Students Concertino Nr. 2 (a) for V. with Piano. Arthur P. Schmidt, Boston.

Raphael, Günter: op. 3 Sechs Improvisationen f. Klav. Steingräber, Leipzig.

Respighi, Ottorino: Compositione (Nr 1 Romanza, 2 Aubade, 3 Madrigale, 4 Berceuse, 5 Humoresque) p. Viol. e Pfte. Carlo Schmidl, Trieste.

—: Concerto in modo misolidio p. Pfte et Orch.; Poema autunnale (Herbstdichtung) f. V. u. Orch. Bote & Bock, Berlin.

—: Sechs kleine Stücke f. Pfte. zu 4 Hdn. Rahter, Leipzig.

Reuß, August: op. 46 Glasbläser und Dogaressa. Ballett-Pantomime. Klav.-A. Hieber, München.

Rhené-Baton: op. 43 2e Ballade p. Piano. Durand, Paris.

—: Fantaisie orientale p. Viol. et Orch. ou Piano. Durand, Paris.

Rüdinger, Gottfried: op. 57 A.: Sonatine f. Pfte. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Ruyneman, Daniel: Sonate f. Viol. solo. Chester, London.

Salviani, C. Metodo p. Saxophono. Ricordi, Milano.

Schmidt, Franz: Chaconne (cis) f. Org. Leuckart, Leipzig.

Slavenski, Josip S.: op. 2 Jugoslavische Suite; op. 4 Sonate f. Pfte. Schott, Mainz.

Strawinskij, Igor: Octuor p. instr. à vent arrangé p. Piano seul par A. Lourié. Russ. Musikver., Berlin.

Székely, Zoltán: op. 1 Sonate f. V.-Solo. Univers.-Edit., Wien.

Toch, Ernst: op. 38 Konzert f. Pfte.u. Orch. Schott, Mainz.

Weiner, Leo: op. 15 Concertino f. Pfte. u. Orch. Universal-Edition, Wien.

Weydert, Max: op. 47 I. Konzertino f. V. u. Pfte. Bisping, Münster i. W.

Wittenbecher, O.: Schule f. Vcell. Bosworth, Leipzig.

II. GESANGSMUSIK

a) Oper

Albert, Eugen d': Der Golem. Musikdrama in drei Akten. Universal-Edition, Wien.

Dunhill, Thomas F.: The enchantel garden. Opera in one act. Stainer & Bell, London.

Gibbs, C. Armstrong: The blue Peter. Comic opera in one act. Stainer & Bell, London.

Klenau, Paul v.: Die Lästerschule. Komische Oper. Universal-Edition, Wien.

Knochenhauer, Karl: (Schwerin): op. 32 Sixtus Isenhard (Dichtung v. Hans Heinz Hinzelmann) u. op. 36 Judicatrix (nach Conr. Ferd. Meyer) noch ungedruckt.

Malipiero, G. Francesco: Philomela u. ihr Narr. Klav.-A. m. Text. Universal-Edition, Wien.

Messager, André: Passionnément. Comédie musicale. Salabert, Paris.
Nestmann, Alfred (Dr., Leipzig): Prinz Krokus auf Osterfahrt. Ostermärchenspiel, noch ungedruckt.
Peterka, Rudolf: Rosanna in 1 Akt (2 Bilder). Text v. Kurt Münzer. Töpel, Leipzig.
Zandonai, R.: Francesca da Rimini. Taschenpartitur. Ricordi, Milano.

b) Sonstige Gesangsmusik

Ahrens, F.: Der Frauenchor. Sammlung drei- und vierst. Gesänge mit und ohne Pfte. Heft 2. Haake, Bremen.
Amft, Georg: op. 24 Schlesische Volkslieder f. Männerchor. Goerlich, Breslau.
Bachmann, Franz: op. 6 Missa fidei f. 7st. gem. Chor. Birnbach, Berlin.
Baumann, Alex.: 14 geistl. Lieder f. Singst. u. Orgel (Harmon. od. Pfte.) Oppenheimer, Hameln.
Béclard d'Harcourt, Margherita: Trois chants des Andes p. une voix et Piano. Ricordi, Milano.
Borodin, A.: Lieder und Arien f. 1 Singst. mit Pfte. Deutscher Text von H. Möller. Bessel, Leipzig.
Buchal, Hermann: op. 35 Messe (A) zu Ehren der hl. Elisabeth f. 3st. Frauen- od. Männerchor. Goerlich, Breslau.
Buck, Rudolf: op. 29—35 Männerchöre. Buck, Tübingen.
Büning, Franz: op. 28 Neun Marienchöre f. gem. Chor. Sulzbach, Berlin.
Donin, Ludwig: Vier Lieder f. Ges. mit Pfte. Doblinger, Wien.
Dost, Walter: op. 51 Messe (Langgrieser). Hug, Leipzig.
Fraungruber, Hans: Deutsche Wiegenlieder. Deutscher Verl. f. Jugend u. Volk, Wien.
Gabriel, Franz Albert: Der kleine Rosengarten. 50 Volkslieder von H. Löns f. Gesang m. Pfte. Leede, Leipzig.
Gál, Hans: op. 25 Herbstlieder. 5 Gesänge f. 4st. Frauenchor. Simrock, Berlin.
Graener, Paul: op. 12 Vale carissima f. Barit. m. Orch. Schott, Mainz.
Greß, Richard (Stuttgart): op. 30 Hymne an die Göttin der Harmonie (F. Hölderlin) f. Sopran- u. Alt-Solo, 4—8st. Männer- u. Frauenchor u. gr. Orchester noch ungedruckt.
Haas, Joseph: op. 67 Zwei Reiterlieder f. Männerchor. Schott, Mainz.
Herrmann, Karl (Wien): op. 98 Vier Lieder f. Singst., Vcell u. Klav.; op. 110 Messe a cap. noch ungedruckt.
Heß, Ludwig: op. 80 Eichendorff-Musikanten. Ausg. f. Männerchor. Vieweg, Berlin.
Kahn, Robert: op. 78 25 2st. Kanons mit od. ohne Pfte. zu singen. Leuckart, Leipzig.
Kahn, Robert: op. 77 B Gesänge f. Frauenchor m. Pfte. Haake, Bremen.
Kaminski, Heinr.: Magnificat f. Sopran-Solo, Solo-Br., Orch. und kl. Fernchor. Universal-Edition, Wien.
Knochenhauer, Karl: op. 34 Aus des Künstlers Traumwelt. Lieder-Sinfonie für 2 Sopranst., Tenor, Baß, Chor u. Orch. (Streichquintett, Harfe und Celesta). Selbst-Verlag, Schwerin (Uraufführung 4. Oktober).
Koch, Friedr. E.: op. 50 Terzette f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Kahnt, Leipzig.
Kranz, Albert: op. 25 Zwei Weihnachtschöre f. gem. Chor. Leuckart, Leipzig.
Liapunow, S.: op. 69 Quatre mélodies (posthumes) p. une voix avec Piano. Bessel, Leipzig.
Liederbuch, Lochheimer. Neudeutsche Fassung v. Karl Escher. Bearb. d. Melodien v. Walter Lott. Wölbing-Verl., Berlin.
Meßner, Jos.: op. 13 Das Leben. Sinfonisches Chorwerk f. Sopr.-Solo, Frauenchor, Streichorch.,Harfe u. Pfte. Part. Universal-Edition, Wien.
Mombaur, G.: op. 2 Vier Volkslieder f. Männerchor. Kahnt, Leipzig.
Petyrek, Felix: Vierte geistl. Musik: Drei frohe geistl. Lieder aus »Des Knaben Wunderhorn« f. 4st. Frauenchor. Universal-Edition, Wien.
Pottgießer, Karl: Vier Gesänge nach Dichtungen von Fr. Hebbel f. mittl. Singst. mit Pfte. Halbreiter, München.
Reiff-Sertorius, Lilly: Drei Lieder aus Biene Maja nach Texten von W. Bonsels; 3 Lieder f. Mezzosopran mit Pfte nach Texten von C. Flaischlen. Halbreiter, München.
Rinkens, Wilh.: op. 40 Neue Dichtung f. gem. Chor. Text v. G. Falke. Rob. Forberg, Leipzig.
Rosegger, Sepp: op. 12 Eine Weihnachtsandacht f. Deklamat. u. gem. od. Frauenchor m. Pfte. od. Streichorchester. Max Brockhaus, Leipzig.
Rudnik, Wilhelm: op. 160 Johannes der Täufer. Oratorium. Klav.-A. m. T. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Schaedlich, Reinhold: op. 20 Acht Lieder f. Ges. m. Klav. Musikverl. Rema, Berlin.
Schmidt zur Nedden, Hermann: Scheiden und Meiden. 6 neue Volksweisen f. Ges. m. Klav. Ries & Erler, Berlin.
Smigelski, E.: op. 25 Lieder f. Gesang u. Pfte. Gaumer, Leipzig.
Spear, Theima: Fünf Lieder f. Ges. m. Pfte. Gutmann, Wien.
Tarantini, G.: Poema dei paci. Quattro liriche di Luigi Conforti. Bongiovanni, Bologna.
Wieniawskij, Adam: Chansons populaires polonaises p. une voix et Piano. Warszawa: Gebethner & Wolff.
Wolff, Traugott: Lieder f. Ges. m. Klav. op. 5—7, 9, 13—17 u. 21. Hoppe, Breslau.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

TSCHAIKOWSKIJS ABSCHIED VOM LEBEN

VON

RICHARD H. STEIN-BERLIN

Am 30. Januar 1890 schreibt Tschaikowskij an Glasunoff: »Ich bedarf jetzt sehr der freundschaftlichen Teilnahme und des Verkehrs mit nahestehenden Menschen. Denn ich befinde mich in einem höchst rätselhaften Stadium — auf dem Wege zum Grabe. Es geht etwas Merkwürdiges, Unbegreifliches in mir vor. Etwas wie Lebensüberdruß hat mich ergriffen; ich leide zeitweise unter wahnsinnigem Kummer, aber es ist nicht jenes Leiden, in dem ein neuer Aufschwung der Liebe zum Leben keimt, sondern etwas Hoffnungsloses, Finales und, wie immer in einem Finale, etwas Banales.« Seitdem rüstet er sich, während seiner Konzertfahrten ins Ausland, mit vollem Bewußtsein zu der letzten großen Reise.

Immer stärker, immer unerträglicher wird in den letzten Lebensjahren sein Heimweh nach Rußland, sobald er sich fern von der Heimat befindet; und ist er dann wieder in seiner Einsiedelei, so überkommt ihn ein anderes, unbegreifliches Heimweh, das sich mit tiefer Melancholie, finsterem Menschenhaß und stiller Sehnsucht nach dem Nichtsein verbindet.

In früheren Jahren hatte er geglaubt, daß man irgendwoher komme, irgendwohin zurückkehre; daß die Seele im Körper wohne wie der Gefangene im Kerker: Wenn die Ketten klirrend zu Boden fallen, wenn sich das Tor langsam öffnet und man aus dem Dunkel der Zelle hinauswankt, vor sich die weiten, grünen Fluren und die leuchtende, wärmende Frühlingssonne — dann, ja dann erst wird man das Mysterium des Lebens begreifen. Aber war das nicht bloß ein Dichtertraum? Es gibt auch ein Tor nach der andern Seite, und da harrt im Schatten eine dunkle Grube des von den letzten, furchtbarsten Qualen Erlösten. Einerlei, wohin der Weg auch führe, in die Freiheit oder zum Nichtsein, beides ist besser als die Gefangenschaft der Seele im menschlichen Körper. Dieses Gefangenendasein wurde dem *Tondichter* Tschaikowskij zur Höllenqual durch die Fesselung an einen Zellengenossen, einen Mitinhaftierten: den *Menschen* Tschaikowskij. Was hatte er mit diesem zu schaffen? Im Grunde nichts. Und doch, und doch, sie waren ja für ihr ganzes Leben aneinander geschmiedet. Wo du hingehst, da muß auch ich hingehen. Gemeinsam flochten sie dieselben Weidenruten, von früh bis spät, Tag für Tag, jahraus, jahrein. Peter Iljitsch liebte seine Werke, während er sie schuf. Waren sie dann aber fertig, so haßte er sie, sobald ihm zum Bewußtsein kam, daß der Zellengenosse an ihnen mitgearbeitet hatte.

Um den Zwiespalt in seinem Innern zu verstehen, müssen wir uns zunächst einmal von einigen Vorurteilen freimachen. Unsere Geistesheroen werden von der Masse des Volkes mit einer scheuen Bewunderung und Verehrung be-

trachtet, die sich nicht nur auf ihre geistige Leistung, sondern ebenso auf ihr Menschentum erstreckt. Wir haben das in der Schule nicht richtig gelernt. Das Genie ist keineswegs immer ein vollkommener, oft sogar nicht einmal ein höherer Mensch. Viele musikalische Genies waren arme, mangelhaft gebildete, schlecht erzogene, bisweilen liederliche und höchst unsympathische Leute von kaum durchschnittlicher Intelligenz. Andererseits hat es zu allen Zeiten geistig und sittlich außerordentlich hochstehende Menschen gegeben, denen künstlerische Talente vollkommen fehlten. Will man den genialen Menschen treffend charakterisieren, so könnte man ihn vielleicht als einen »Besessenen« bezeichnen, der sich in »Zungen«, in Tönen, Farben und Formen ausdrückt und von Dingen spricht, die ihm selbst nicht selten unverständlich sind. Ja, man könnte der Bibel auch darin folgen, daß man es für möglich hält, der »Heilige Geist« überkomme plötzlich einen sonst ganz einfältigen Menschen und mache ihn zu einem Propheten. Nur ist damit leider nicht viel erklärt. Außerdem darf man einen bemerkenswerten Unterschied nicht übersehen: Die göttliche Erleuchtung wandelt den ganzen Menschen um, die künstlerische Erleuchtung aber läßt den bisherigen Charakter mit all seinen Fehlern, Schwächen und Unvollkommenheiten unverändert. Das ist das Rätselhafte. Bei Beethoven und Wagner leben der Mensch und der Tondichter zwei verschiedene Leben nebeneinander und stören sich gegenseitig verhältnismäßig wenig. Bei Tschaikowskij dagegen verpfuscht der Mensch oft dem Künstler die Arbeit, und der Künstler wiederum zerstört dem Menschen alle Daseinsfreude. Mensch und Künstler können weder getrennt in ihm wohnen, noch kann der eine den andern dauernd unterwerfen. So lebt denn Tschaikowskij in ewigem Kampf mit sich selbst, der immer heftiger, immer aufreibender wird, und er sieht schließlich keinen andern Ausweg als den Tod.

Es ist vielleicht nicht richtig zu sagen, daß er seinen Tod gewollt habe: die *Natur* wollte seinen Tod, weil sie keine andere Lösung fand. Wir sehen es im Pflanzen- und Tierreich täglich, daß sie etwas ausprobiert und mißlungene Versuche mit erschreckender Gleichgültigkeit vernichtet. Bei ihrem Tschaikowskij-Experiment gelang ihr weder der Mensch noch der Künstler nach Wunsch; darum zerstörten sich schließlich beide gegenseitig.

Nicht alles freilich sollte, durfte untergehen. Zwei Jahre vor seinem Tode beginnt Tschaikowskij daher seine Werke sorgsam zu sichten. Was bisher nicht vernichtet wurde, muß nochmals genau geprüft werden, ob es auch in der bisherigen Form weiterbestehen könne. Dann kam die mühsame Korrektur sämtlicher Druckplatten. Man macht auch äußerlich Ordnung, bevor man sich auf eine weite Reise begibt. So werden denn alle veröffentlichten Werke noch ein zweites und drittes Mal vorgenommen, auf tausend und abertausend Blättern wird jede Flüchtigkeit, jeder Druckfehler verbessert, bis alles sauber ist.

Dann macht Peter Iljitsch sein Testament. Vorher informiert er sich genau über das russische und das internationale Recht, sieht die Verlagsverträge

durch und sucht über alle zweifelhaften Punkte Klarheit zu erlangen. Wer darf nach seinem Tode über seine Werke verfügen, wer erhält die Tantiemen, wer kümmert sich um Antonina? Unzählige Einzelheiten müssen bedacht werden. Und es ist gut, schon jetzt für alles zu sorgen. Denn die Haare werden schneeweiß und fallen aus, der Gang wird schleppend, das Bücken macht Mühe, die Augen ermüden schnell und sehen abends gar nicht mehr; so gleicht der Fünfzigjährige fast einem Siebzigjährigen, und es kann wohl nicht mehr lange dauern ... Eines Tages schickt der Verleger eine neue Ausgabe der dritten Orchestersuite. »Wenn alle meine besseren Werke so schön herausgegeben sein werden wie dieses, kann ich ruhig sterben,« schreibt er voller Freude.
Richard Wagner begann im gleichen Alter die Meistersinger und schuf dann noch die Götterdämmerung und den Parsifal. Es geht merkwürdig zu auf dieser Erde: Der eine ist mit dreißig Jahren schon fertig, der andere fängt als Vierziger erst an. Tschaikowskij hatte sich so überaus langsam entwickelt, daß man annehmen konnte, er werde seine Kräfte und Fähigkeiten jetzt erst, als Fünfzigjähriger, voll entfalten. Da schließt er plötzlich seine Arbeit ab und erledigt seine Angelegenheiten nur noch wie ein Nachlaßverwalter.
Apuchtin stirbt; dann Schilowskij. Peter Iljitsch weint nicht, sein Auge nimmt einen seltsamen Glanz an, als er die Todesnachricht empfängt. Es hat den Anschein, als ob er im Geiste schon »drüben« sei und neue Ankömmlinge begrüße. Dann reist er mit Freunden zur Totenfeier eines Bekannten (Swereff) nach Moskau; als sie an dem Dörfchen Frolowskoje vorbeifahren, sagt er mitten im Gespräch: »Hier wird man mich beerdigen, und im Vorbeifahren wird man dann später auf mein Grab weisen.« Die Mitreisenden sehen ihn erschreckt wie einen plötzlich Irregewordenen an; er aber lächelt still vor sich hin, wieder mit jenem seltsamen Glanz in den gutmütigen blauen Augen.
Er weiß selbst nicht, warum er immer an den Tod denken muß. Und er spricht oft ganz unmotiviert vom Sterben. Während er sich so frisch und gesund fühlt wie ein Zwanzigjähriger, während er überall, wo er hinkommt, enthusiastisch gefeiert wird, während ihn sogar das Ausland mit Ehren und Einladungen überhäuft. Er könnte gut noch ein halbes Dutzend Opern und ein volles Dutzend Sinfonien schreiben. Ein sorgenfreies Leben, eine wolkenlos glückliche Zukunft liegt vor ihm. Und wenn er so alt würde wie sein Vater, so könnte er noch achtunddreißig Jahre lang neue Werke schaffen, volle achtunddreißig Jahre. Modest hält ihm das vor; er antwortet nur: »Laß das; ich muß mich beeilen.«
Im Oktober 1889 schreibt er an den Großfürsten Konstantin: »Ich habe überaus große Lust, eine grandiose Sinfonie zu schreiben, die den Schlußstein meines ganzen Schaffens bilden soll.« Im Februar 1893, also dreieinhalb Jahre später, teilt er seinem Lieblingsneffen Wladimir mit: »Während der Reise faßte ich den Gedanken einer neuen Sinfonie, diesmal einer Programmsinfonie, deren Programm aber für alle ein Rätsel bleiben soll. Mögen sie sich nur die

Köpfe zerbrechen. Dieses Programm ist durchaus subjektiv, und ich habe nicht selten während meiner Wanderungen, sie in Gedanken komponierend, bitterlich geweint.« Er erwähnt auch schon das Finale; es wird »kein lärmendes Allegro« sein, »sondern im Gegenteil ein sehr langgedehntes Adagio«.
In einem Brief an einen befreundeten Musiker spricht er davon, daß er eine frühere Sinfonie zerrissen habe, und daß er jetzt an einer neuen Sinfonie arbeite, »die ich bestimmt nicht zerreißen werde«. Drei Monate vor seinem Tode schreibt er an Wladimir: »Es wird mich nicht im geringsten überraschen, wenn die Sinfonie beschimpft oder schlecht beurteilt werden sollte, ist es doch nicht das erste Mal. Ich selbst halte sie für das beste, namentlich aber für das aufrichtigste aller meiner Werke. Ich liebe sie, wie ich *keine* meiner andern musikalischen Schöpfungen je geliebt habe.« In einer Mitteilung an Jürgenson heißt es: »Mein Ehrenwort, noch nie in meinem Leben bin ich so zufrieden, so stolz, so glücklich in dem Bewußtsein gewesen, ein in der Tat gutes Stück geschrieben zu haben.« Mitte September spricht er in einem Schreiben an den Großfürsten Konstantin von Apuchtins Requiem: »Mich verwirrt ein wenig der Umstand, daß meine letzte Sinfonie, die soeben fertig geworden ist und am 16. Oktober zur Aufführung gelangt, von einer Stimmung durchdrungen ist, die derjenigen des Requiems nahekommt.«
Bei den Proben machte die Sinfonie keinen Eindruck auf die Musiker. Die meisten spielten mit gleichgültigem Gesichtsausdruck, einige gähnten gelangweilt. Tschaikowskij sagte kein Wort, war aber kreideweiß. Über die Aufführung schreibt er am 18. Oktober an Jürgenson: »Dieser Sinfonie geht es ganz merkwürdig. Sie hat nicht gerade mißfallen, aber einiges Befremden erweckt. Was mich selbst anbelangt, so bin ich stolzer auf sie als auf irgendein anderes Werk von mir.« Die Presse verhielt sich diesmal sehr zurückhaltend; man fand wenig an dem Werke zu loben, aber auch wenig zu tadeln.
Am 20. Oktober besuchte Tschaikowskij das Alexander-Theater. Nach der Vorstellung war er mit Wladimir und einigen anderen jungen Leuten im Restaurant Leiner zusammen. Modest bemerkt, daß Peter Iljitsch hier nach seiner Gewohnheit Makkaroni gegessen und Weißwein mit Mineralwasser getrunken habe. Bruderliebe veranlaßte ihn, von der Wahrheit abzuweichen: Tschaikowskij betrat mit rotem Gesicht das Restaurant und verlangte ein Glas Newa-Wasser. Der Kellner erwiderte verwundert, daß nur Mineralwasser verabreicht werde, da zur Zeit wieder die Cholera herrsche. Darauf schrie ihn Peter Iljitsch zum Erstaunen der übrigen Anwesenden in heftigster Erregung an: er solle gehorchen und sich beeilen. Dann trank er das Glas in einem Zuge aus. Am andern Morgen erkrankte er unter verdächtigen Erscheinungen. Die Konsultierung eines Arztes lehnte er wiederholt hartnäckig ab. Als Modest schließlich doch einen Doktor holen ließ, sagte er müde lächelnd: »Lassen Sie mich, Sie erreichen doch nichts, ich werde nicht gesunden.« Der Arzt verordnete ein Bad, und Peter Iljitsch bemerkte leise: »Ich werde wahrscheinlich

sterben, sobald sie mich in die Wanne setzen, wie meine Mutter.« Am 24. Oktober (nach unserer Rechnung am 6. November) gaben die Ärzte jede Hoffnung auf. Tschaikowskij schien zu schlafen. Plötzlich öffnete er seine Augen, blickte die Umstehenden ruhig an, sein Blick begann seltsam zu leuchten und erlosch dann urplötzlich mit dem letzten Atemzuge. —

Da Nikolaj und Modest Tschaikowskij, die mit ihrem Bruder in den letzten Lebenstagen wiederholt zusammen waren und auch an seinem Sterbelager weilten, während des Weltkrieges gestorben sind, wird es nicht möglich sein, die Frage zu entscheiden, ob Peter Iljitsch freiwillig oder unfreiwillig aus dem Leben geschieden ist. Ich neige der Auffassung zu, daß er seinen Tod absichtlich herbeigeführt hat. Zunächst deshalb, weil seine ganze Tätigkeit während der letzten Lebensjahre eine nicht nur instinktive, sondern eine planmäßige Vorbereitung auf den Tod war. Sodann, weil er von seinem ferneren Leben nichts mehr erhoffen konnte. Größere Ehrungen als Odessa zum Beispiel hätte ihm keine andere russische Stadt bieten können; bei einer ähnlichen Festlichkeit in Petersburg oder Moskau wäre höchstens der »Rummel« größer gewesen, nicht die Begeisterung der Bewohner. Auch das Ausland konnte ihn nicht mehr ehren, als es ihn geehrt hatte. Er stand, als er starb, auf der Höhe seines Ruhmes, und sein weiteres Leben wäre unzweifelhaft ein Abstieg gewesen. Konnte es ihn reizen, diesen Abstieg noch zu erleben, während ihm schon der Aufstieg so wenig Freude bereitet, so wenig innere Befriedigung verschafft hatte? Der letzte Grund zu einem freiwilligen Abschied vom Leben mochte wohl die Abnahme seiner schöpferischen Kraft sein. »Jolanthe« und »Der Nußknacker« sind gewiß zwei schöne und lebensfähige Werke, aber Tschaikowskij hätte sie ebensogut zwanzig Jahre früher schreiben können. Wenn man sie mit dem vergleicht, was anderwärts um das Jahr 1890 herum geschaffen wurde, so muß man bekennen, daß sie doch bereits ein wenig altmodisch anmuten. Das fühlte Tschaikowskij selbst um so mehr, als ihm seine Auslandsreisen Vergleichsmöglichkeiten boten. Er sah, daß seine Zeit schneller fortschritt als er, und daß ihm die Gefahr drohte, sich selbst zu überleben. Dazu kam noch, daß er weder Frau noch Kinder hatte, und daß von seinen Jugendfreunden einer nach dem andern gestorben war. Die völlige Vereinsamung, die ihm drohte, hätte er nicht ertragen.

Alle diese Gründe machen es wahrscheinlich, daß Tschaikowskji seinen Tod ersehnt, erwartet und vielleicht sogar selbst herbeigeführt hat; daß er das verdächtige Wasser nicht nur deshalb trank, um eine Probe seines Mutes und seiner guten Gesundheit zu geben. Dagegen sind keine Anzeichen dafür vorhanden, daß sein Privatleben ihn in Wirrnisse verstrickt habe, aus denen ihn nur der Tod befreien konnte. Alle Vermutungen in dieser Richtung haben sich als haltlose Verdächtigungen erwiesen. Tschaikowskij war gewiß nicht fehlerlos; doch gibt es in seinem Leben nichts, was man ängstlich verborgen halten müßte. Seine Empfindungen dem eigenen wie dem anderen Geschlecht gegen-

über mögen denen der altgriechischen Philosophen ähnlich gewesen sein, betätigt aber hat er immer nur eine Liebe, wie sie im familiären Kreise herrscht: der Freund war ihm Bruder, die Freundin Schwester. Und die innige Zuneigung zu seinem Neffen, die übrigens in Beethovens Leben eine Parallele findet, bot ihm einen gewissen Ersatz für die fehlenden Vaterfreuden.
Die Kunde von dem plötzlichen Hinscheiden Tschaikowskijs rief große Bestürzung im Freundeskreise hervor, da man Peter Iljitsch noch wenige Tage zuvor frisch und gesund gesehen hatte. Die Leichenfeier zeigte dann, wieviel Sympathien der Meister in Petersburg, ja in ganz Rußland genoß. Er wurde unter großer Beteiligung aus allen Kreisen der Bevölkerung im Alexander-Newskij-Kloster begraben, also in der Reichshauptstadt, und nicht, wie er gedacht und gewünscht hatte, in Frolowskoje, Maidanowo oder Klin. Bei der sechsten Wiederkehr seines Todestages fand an seinem durch ein recht geschmackloses Denkmal verunzierten Grab eine feierliche Totenmesse statt, und inmitten eines Blumenmeers erklangen dabei drei seiner geistlichen Lieder. In Odessa, wo Tschaikowskij eine ganz besondere Verehrung genoß, wurde am gleichen Tag eine Trauervorstellung veranstaltet, bei der Szenen aus seinen Opern zur Aufführung gelangten. Denkmäler sind ihm im Marientheater und im Konservatorium zu Petersburg errichtet worden. Die schlichte und lebensvolle Statue im Konservatorium, ein Werk Beklemischeffs, zeigt den Meister in vollendet natürlicher Haltung; er sitzt mit übergeschlagenen Beinen in einem Sessel, hat auf den Knien Noten liegen und scheint, den Kopf leicht aufgestützt, Klängen zu lauschen, die sich in seinem Innern zu formen beginnen. Auch im Leipziger Gewandhaus steht seine Büste; sie ist eine Stiftung Alexander Silotis.
Den schönsten Nachruf hat Laroche dem toten Freunde gewidmet. In den Schlußworten seiner »Erinnerungen« hebt er hervor, daß Tschaikowskij über die Maßen gut gewesen sei und es verstanden habe, in der Seele eines jeden Menschen das Gute aufzufinden. »Unmerklich, fast ohne es zu wollen, milderte er durch seine bloße Gegenwart die Gegensätze, versöhnte die Streitenden und verbreitete Wärme, Licht und Freude. Sein Verlust für die Kunst ist schwer und wird von uns, seinen Zeitgenossen, vielleicht noch nicht klar genug empfunden; doch auch dieser Verlust erscheint beinahe gering gegenüber dem, was uns mit Tschaikowskijs Persönlichkeit entrissen wurde, mit dieser wundervollen Verkörperung der Lichtseiten des Menschentums.«
Wesen und Charakter des Menschen Tschaikowskij prägen sich natürlich auch in seinen Werken aus; aber gerade in seinen bedeutendsten Kompositionen tritt uns eine Persönlichkeit entgegen, die uns bisher vollkommen unbekannt war: ein Mann von heißem, loderndem Temperament, der sich vor heftigsten, zuweilen jedes Maß übersteigenden Kraftausbrüchen nicht scheut; ein kühner Streiter, dessen heroische Lebensauffassung sich in gewaltigen Steigerungen und jubelnden Triumphgesängen kundtut; eine von glühenden Leidenschaften

erfüllte Natur, die gleich Wagner und Strauß in der Harmonik und Instrumentation eine raffinierte (den Wiener Klassikern völlig fremde) Sinnlichkeit zeigt.

Wenn das der wahre Tschaikowskij ist (und nicht jener beliebte Komponist von hübschen Salonstückchen für Klavier, von liebenswürdiger Unterhaltungsmusik für Orchester), so stehen wir vor einem unlösbaren Rätsel. Denn der Tondichter Tschaikowskij war dann in allem das genaue Gegenteil des Menschen Tschaikowskij. Aber ist denn überhaupt unsere Voraussetzung richtig, daß Mensch und Künstler, Künstler und Werk sich decken müssen? Wie wäre dann der *Haß* Tschaikowskijs gegen seine Kompositionen zu verstehen, zumal der *Haß* gegen ein Werk wie die 5. Sinfonie, die zu seinen reifsten Schöpfungen zählt?

Einmal, nur ein einziges Mal findet sich eine anscheinend vollkommene Kongruenz des Menschen mit dem Tondichter Tschaikowskij: in dem Werke, mit dem Peter Iljitsch Abschied vom Leben nimmt, in seiner 6. Sinfonie. Sie ist darum seine ergreifendste Komposition, und sie ist gewissermaßen ein Anfang. Freilich, mit dreiundfünfzig Jahren kann man kein neues Leben mehr beginnen, wenigstens nicht mehr auf dem gleichen Gestirn. Und es scheint ja auch nur so, als ob sich der Mensch und der Tondichter nun endlich gefunden haben. Als ob aus ihrer Vereinigung neues Leben entsprieße. Denn dieses Werk bedeutet Entsagung, Auflösung, Tod. Nur um des versöhnlichen Ausklangs willen läßt der Tondichter den Menschen sich einmal, ein einziges Mal ganz aussprechen. Und er fordert dafür seine endgültige Befreiung.

Immer wieder taucht bei dem Versuch, die Lebensgeschichte Tschaikowskijs zu umgrenzen, das Gefühl auf, daß man aus großen, für uns Menschen unerforschlichen Zusammenhängen einen kleinen Ausschnitt herausgreift, und daß man da aufhören muß, wo das Bedeutungsvollste, das Wichtigste erst beginnt. Was heißt denn überhaupt »Leben«? Wann beginnt die Existenz unseres »Ichs«? Mit dem frühesten Ereignis, an das wir uns erinnern, mit dem zufälligen Datum der Geburt, mit der Zeugung, mit der Entstehung der Keimzellen? Man findet keinen Anfang. Und wann hört das »Ich« auf zu existieren? Wenn das Gedächtnis versagt, wenn das geistige Leben erlischt, wenn Herz und Lunge nicht mehr tätig sind, wenn Haare und Nägel nicht mehr wachsen? Man findet kein Ende. Sicher ist nur die Inkongruenz des Geistigen mit dem Leiblichen. Niemand wird behaupten, daß im Augenblick jener Ortsveränderung, die man Geburt nennt, etwas Geistiges, Seelisches, ein »Ich« in eine Körpermasse fahre und aus einem Fötus einen Menschen mache. Gleichwohl aber glaubt der naive Mensch, daß mit dem Aufhören der Herz- und Lungentätigkeit das »Ich«, der Geist, die Seele entweder vernichtet sei oder aus dem Körper herausfahre. Was bedeutete dann das Leuchten in den Augen Tschaikowskijs während seiner letzten Augenblicke? Wenn mit dem Aussetzen gewisser Körperfunktionen das Leuchten unsichtbar und das Auge starr wurde,

so besagt das keineswegs, daß damit zugleich der Grund des Leuchtens und dieses selbst aufgehört habe. Die Sonne hört ja auch nicht auf zu scheinen, wenn wir die Läden unseres Fensters zumachen; und aus der Dunkelheit unseres Zimmers können wir nicht folgern, daß die Sonne erloschen sei.
Wenn Tschaikowskij mit Hilfe jenes Glases Wasser die dann eingetretenen Wirkungen erzielen wollte (wir müssen das wohl annehmen), so war er sich nach jahrelanger Überlegung sicherlich dessen bewußt, daß diese Wirkungen zwar nach außen hin furchtbar erscheinen, in Wahrheit aber sehr unwesentlich sein würden. Denn dieses Glas Wasser konnte ihn und sein Wirken so wenig vernichten, wie ein Narr einen Stern vom Himmel wegpusten kann. Es ist völlig unvorstellbar, daß durch eine so geringfügige und banale Ursache eine Kraft vernichtet wurde, die so viele große und erhabene Werke geschaffen hat. Da aber die Zerstörung des Körpers und die Unmöglichkeit seiner Wiedererstehung nicht geleugnet werden kann, so muß die in ihm bisher wirksame Kraft frei geworden sein. Der Dichter Tschaikowskij hatte also einen sehr tiefen Gedanken veranschaulicht, als er das irdische Dasein einer Kerkerhaft verglich. Und in seinen letzten Augenblicken konnte die selige Gewißheit in ihm aufleuchten, daß der Tod nicht das Ende des Inhaftierten bedeutet, sondern seine Befreiung.
Wie in Wagners Musikdramen der Erlösungsgedanke, so kehrt in Tschaikowskijs sinfonischen Hauptwerken die Sehnsucht nach Befreiung von den irdischen Fesseln immer wieder. Wo es ihm für Augenblicke gelingt, alle Ketten abzuwerfen, da ist seine Musik von tiefergreifender Schönheit. Seine musikalische Sprache verliert dann das spezifisch Russische und nähert sich der Sprache Beethovens. Wenn man z. B. das Andante seiner Fünften mit dem Andante von Beethovens Neunter vergleicht, so erkennt man nicht nur die Gleichartigkeit der künstlerischen Erfindung, sondern auch die Übereinstimmung der Ausdrucksform. Sogar die Tonart ist dieselbe. In ihren erhabensten Eingebungen, im Zustand der Ekstase, sprechen alle genialen Komponisten wenn nicht die gleiche, so doch eine verwandte Sprache. Etwas Ähnliches gibt es in keiner andern Kunst. Man kann sich nicht einmal vorstellen, daß alle großen Maler immer wieder das eine, ewig gleiche Bild malen, daß alle großen Dichter immer wieder dasselbe Epos oder Drama dichten. Aber in der Musik ist das etwas ganz Natürliches, da es hier letzten Endes nur *ein* Motiv, nur *ein* Thema gibt. Denn die Tonkunst führt uns nicht in die bunte irdische Wirklichkeit, sondern über sie hinaus zu den geheimnisvollen Quellen des Lebens. Wo Tschaikowskij in den großen Irrtum von Richard Strauß verfiel und an Stelle einer metaphysischen eine bewußt irdische Musik zu schreiben versuchte, da hat er nur belanglose Werke geschaffen, die bald wieder vergessen sein werden, soweit sie nicht bereits vergessen sind. Wo er sich aber darauf besann, daß das Reich des Künstlers »nicht von dieser Welt« ist, da offenbart uns seine Musik, wie die aller großen Meister, jene urewige Weisheit und Schönheit, jene welt-

umspannende, welterfüllende Liebe und Sehnsucht, die man nie in Worte wird fassen können.

Wir haben gesehen, wie seine Schöpfungen entstanden sind, welche Stellung sie in seinem Leben einnehmen, und wie er selbst sich zu ihnen stellte. Jetzt, da wir wissen, was sie für ihn und seine Zeitgenossen bedeuteten, können wir versuchen, uns darüber klar zu werden, was sie uns sind. Ein jedes Kunstwerk hat sein Eigenleben; zur Zeit seiner Entstehung ist es modern, ein Menschenalter später wird es klassisch, schließlich veraltet es und sinkt in Vergessenheit. Dieser Kreislauf von seiner Geburt bis zu seinem Tode kann sich ebenso auf wenige Jahrzehnte wie auf viele Jahrhunderte, ja selbst auf Jahrtausende erstrecken. Aber nicht die Lebensdauer ist das Entscheidende, sondern die Art und Intensität der Wirkung. Ein Kunstwerk, das weder unsere Augen feucht macht, noch unsere Herzen aufjubeln läßt, steht menschlich und künstlerisch nicht sehr hoch, auch wenn es schon vor hundert Jahren geschätzt war und voraussichtlich nach weiteren hundert Jahren noch lebensfähig sein wird. Beethovens Fidelio hat niemals so stark, so tief gewirkt wie Wagners Tristan; darum ist der Tristan das höhere Kunstwerk, selbst wenn der Fidelio ihn überleben sollte. Die letzten beiden Sinfonien Tschaikowskijs haben auf Tausende und Abertausende einen so gewaltigen, einen so erschütternden Eindruck gemacht, daß sie schon deshalb hoch über den beiden ersten (hübschen, aber nicht aufregenden) Sinfonien Beethovens stehen; selbst wenn diese noch zu Zeiten aufgeführt werden sollten, zu denen man die Werke Tschaikowskijs längst vergessen hat.

Das deutsche Publikum berauscht sich leicht am Ruhme großer Tondichter und begeistert sich gedankenlos für alles, was ein großer Name deckt. Andererseits pflegt es aber die Komponisten in Rangklassen einzuteilen und das schwächste Werk eines Komponisten aus Klasse I immer noch höher zu schätzen, als das beste eines Komponisten aus Klasse II. Eine gerechte Würdigung Tschaikowskijs erscheint daher bei uns kaum möglich.

Möchte man doch begreifen, daß Kunst Offenbarung ist und daß Tschaikowskij so gut wie Beethoven oder Wagner als Tondichter ein heiliges Amt verwaltet. Was er uns gibt, stammt nur zu einem kleinen Teil aus seinen menschlichen Erfahrungen und Erlebnissen. Das Schönste, Erhabenste, das, was uns die ganze Tragik unseres menschlichen Daseins am erschütterndsten erleben läßt, kommt nicht von ihm, sondern aus der mystischen Tiefe jenes überwältigenden Sternendoms, in dem wir armen Erdenbewohner einen uns verstehenden und liebenden Gott suchen.

DAS PROBLEM MUSSORGSKIJ

VON

KURT VON WOLFURT-BERLIN

Mussorgskij, an Urkraft der Begabung wohl die stärkste Potenz, die das musikalische Rußland bisher hervorgebracht hat, reiht sich nicht ohne weiteres dem musikalischen Werdegang dieses Landes ein. Die mächtigsten Offenbarungen seines Geistes ragen, abseits von dieser Entwicklung, einsam in die Höhe. Die Tragik seines Schicksals erscheint unabwendbar, wenn man erkennt, wie wenig er seiner Zeit angehörte, wie sehr sein Schaffen darüber hinausragte und zu den Bestrebungen der nachfolgenden Musikergenerationen hinüberleitete. Wobei in manchen Fällen die späteren Komponisten nicht einmal in der Lage waren, Mussorgskij nachzuahmen, da sie ihn gar nicht kannten. So setzt wohl ein Hugo Wolf in seinen Liedern den »*Realismus*« des Russen fort, hat aber vermutlich nie eine Note von ihm zu Gesicht bekommen.

Anders liegt der Fall bei den Franzosen, die weniger auf den »realistischen«, als vielmehr auf den »*impressionistischen*« Mussorgskij zurückgreifen. Sie sind es, die als erste seine Bedeutung voll erkennen, und es entbehrt nicht eines gewissen Reizes, die hier in Betracht kommenden Fäden aufzudecken.

Mitte der siebziger Jahre unternimmt Saint-Saëns eine Reise nach Rußland und bringt von dort den Originalauszug des »Boris« (1875) als Kuriosität nach Paris mit. Doch besitzt er nicht das mindeste Verständnis für Mussorgskij, den er und andere bekannte Musiker Frankreichs als »halbverrückt«, »unwissend« und »grotesken Deklamator« ablehnen. Pikant, daß der russische Tondichter, ohne etwas von solchem Urteil zu wissen, sich um dieselbe Zeit Stassoff gegenüber höchst wegwerfend über seinen musikalischen Antipoden Saint-Saëns äußert, wie sein Brief vom 23. November 1875 erweist:

»Nennt man den Komponisten anstatt seines Werkes, so ist der Autor immerhin etwas wert — wie die alten Ammen der Kunst (Kritiker) zu sagen pflegten. Wir aber wollen höflich sein, und es soll kein Streit über die Anschauungen der alten ›Kunstammen‹ entstehen. Wer Monsieur de Saint-Saëns ist, dürfte bekannt sein, teils aus Zeitungen, teils aus privaten Berichten. Was aber macht Monsieur de Saint-Saëns? Er pflegt die Kammerminiatur, und zwar mit solcher Ausdauer, daß er seine nichtigen, von einem Dichterling angeregten Einfälle in reiches Orchestergewand kleidet und diese Nichtigkeit ›Danse macabre‹ benennt. Ob Monsieur de Saint-Saëns bei seiner Geistesrichtung überhaupt imstande war, solch einen schwer verdaulichen Einfall zu verarbeiten, zeigt die Gegenüberstellung des beklemmenden und erschütternden Dies irae — Danse macabre des Abbé Liszt mit der sentimentalen Miniatur: Violinsolo — Danse macabre von Monsieur de Saint-Saëns. Letzteres selbstverständlich nicht ohne

Geist. Aber aus welchem Grunde stürzte sich dieser Mann auf sinfonische Programmusik? Man sagt, daß er eine Oper ›Samson‹ (›Samson und Dalila‹) zusammengebraut habe: augenscheinlich Propaganda für Frauenarbeit (coupe de cheveux), die man in Rußland verbieten sollte. Ich glaube nicht an den ›Samson‹ von Monsieur de Saint-Saëns, wie ich nicht an seine spielerischen Neuerungen glaube. Nicht schöne Musik, nicht Worte, nicht Palette und Meißel brauchen wir — nein, der Teufel hole euch allesamt Lügner, Heuchler e tutti quanti; sondern gebt uns lebendige Gedanken, führt lebendige Rede mit den Menschen, worüber ihr auch reden möget. Mit hübschen Klängen allein läßt sich nichts erreichen: einer Dame fällt es nicht schwer, einem lieben Bekannten eine Schachtel mit Konfekt zu überreichen, das ist aber auch alles. Sie aber, Monsieur de Saint-Saëns, der Sie über Orchestertechnik verfügen, Sie, ein schaffender Knirps, sind so gefräßig, daß Sie sich mit Vergnügen an allen möglichen Dingen erproben, an *Trios*, *Quartetten*, *Quintetten* (usw. in mathematischer Progression). Und das ist der Neuerer, Monsieur de Saint-Saëns! Mit allen Fasern meines Hirns lehne ich ihn ab; mit allen Pulsen meines Herzens stoße ich ihn zurück! Der Utilisator der Miniatur — was geht er uns an!« . . .

Der Franzose aber ahnt nicht, daß gerade *sein* Auszug des »Boris« den Anstoß für die spätere Mussorgskij-Bewegung in Frankreich abgeben wird. Als erster begeistert sich für die Kompositionen des Russen *Jules de Brayer*, der Saint-Saëns sein Exemplar des »Boris« entführt und damit in Paris Propaganda macht. Zunächst vergeblich. Erst in den achtziger Jahren steckt sein Enthusiasmus *Robert Godet* an, und 1889 gelangt derselbe Klavierauszug auf das Pult des jungen *Debussy*, der vorläufig kein Interesse für diese Musik bekundet. 1879 war er als Begleiter von Frau von Mekk, einer russischen grande dame, der bekannten Gönnerin Tschaikowskijs, nach Moskau gekommen, hatte dort aber nur Kompositionen von Borodin, Rimskij-Korssakoff und Tschaikowskij kennen gelernt. Erst gegen 1893 ist auch Debussy von Mussorgskij entflammt, und er verbringt ganze Abende, um Ernest Chausson und dessen Familie den »Boris Godunoff« vorzuspielen. Bezeichnend, daß Debussy nicht direkt, sondern erst auf dem Umweg über die »impressionistischen« Lieder »Ohne Sonne« und »Die Nacht« den Zugang zum »Boris« findet. Und 1901 veröffentlicht er einen Aufsatz über die »Kinderstube« (»Monsieur Croche antidilettante«, gesammelte Aufsätze von Debussy), der folgende Sätze entnommen seien:

»Personne n'a parlé à ce qu'il y a de meilleur en nous avec un accent plus tendre et plus profond; il est unique et le demeurera par son art sans procédés, sans formules desséchantes. Jamais une sensibilité plus raffinée ne s'est traduite par des moyens aussi simples; cela ressemble à un art de curieux sauvage, qui découvrirait la musique à chaque pas tracé par son émotion; il n'est jamais question non plus d'une forme quelconque, ou du moins cette forme est tellement multiple qu'il est impossible de l'apparenter aux formes établies — on

pourrait dire administratives: cela se tient et se compose par petites touches successives, reliées par un lien mystérieux et par un don de lumineuse clairvoyance; parfois aussi Moussorgski donne des sensations d'ombre frissonante et inquiète qui enveloppent et serrent le cœur jusqu'à l'angoisse.« Zu deutsch: »Niemand hat je mit so tief innerlichem Klang zu dem Besten, was in uns ist, gesprochen; er ist einzig in seiner Art und wird es bleiben, denn seine Kunst ist frei von allen Kunstgriffen, von allen Formeln, an denen sie verdorren könnte. Nie hat ein ähnlich verfeinertes Empfinden sich mit gleich schlichten Mitteln ausgedrückt; man möchte diese Kunst mit der eines neugierigen Wilden vergleichen, der die Musik Schritt für Schritt mit steigender Erregung entdeckt; es handelt sich dabei auch nie um eine bestimmte Form, wenigstens ist die Form so vielfältig, daß sie sich von den herkömmlichen, sozusagen amtlich besiegelten Formen schlechterdings nicht ableiten läßt: alles hält sich und fügt sich aneinander durch eine Folge leicht aufgetragener Farbflecke, die durch ein geheimes Band, eine erleuchtende, hellseherische Gabe zu einem Ganzen verwoben sind; bisweilen auch ruft Mussorgskij Eindrücke hervor wie von schaurigen, stürmischen Schatten, die das Herz umfangen und bis zur Ohnmacht bedrücken.«

Doch gebührt das Hauptverdienst, Mussorgskij in Frankreich eingeführt zu haben, Pierre d'Alheim und seiner Gattin, der geschätzten Sängerin Marie Olenine. Er veröffentlicht 1896 ein Buch über den russischen Komponisten und hält Vorträge über ihn in Paris. Noch wirksamere Propaganda entfaltet Frau Olenine d'Alheim, die von 1896 bis 1900 über sechzig Liederabende mit Werken Mussorgskijs in Frankreich und Belgien veranstaltet. Nun begeistert sich plötzlich das ganze musikalische Paris für die Tondichtungen des Russen, es erscheinen zahlreiche Schriften über ihn, die Zeitungen bringen ausführliche Artikel, so daß nicht nur seine Lieder Verbreitung finden, sondern auch »Boris Godunoff« und später »Chowanschtschina« dem Spielplan der Großen Oper einverleibt werden können. Es ist also Frankreichs Verdienst, daß Mussorgskijs Schöpfungen der Vergessenheit entrissen wurden und sich fortan die Welt eroberten.

* * *

War vorhin von den »*realistischen*« und »*impressionistischen*« Tendenzen des Tondichters die Rede, so kann auch von einem »*expressionistischen*« Mussorgskij gesprochen werden, der unmittelbar in unsere Zeit hineinragt. Das braucht nicht nur im engeren Sinne dieses vielfach mißbrauchten Schlagwortes verstanden zu werden, obwohl eine Szene wie die des Glockenspieles der Uhr im »Boris« oder etwa das kurze instrumentale Vorspiel zum Revolutionsakt dieser Oper geradezu Musterbeispiele sind für das, was die heutigen Expressionisten zu verwirklichen trachten. Sondern darüber hinaus ist Mussorgskijs Gesamtwerk mit allen seinen Vorzügen und Mängeln als ein Bekenntnis zu gesteigertem Ausdruck, als ein Ringen nach höchster »Expression« aufzufassen. Dies

eben mutete seine Zeitgenossen so fremdartig an: Das Vorwegnehmen von Problemen, um die sich ein halbes Jahrhundert später die Besten bemühen. Doch ist mit solchen Feststellungen die Wesensart seines Künstlertums noch keineswegs umschrieben. In einer kurzen, unvollendeten, im allgemeinen nicht sehr aufschlußreichen autobiographischen Skizze, die der Komponist kurz vor seinem Tode für einen ausländischen Verlag entwirft, finden sich folgende Sätze:

»Weder dem Charakter seiner Kompositionen nach, noch in bezug auf seine musikalischen Anschauungen gehört Mussorgskij irgendeiner der bestehenden musikalischen Richtungen an. Die Formel seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses (›profession de foi‹) ergibt sich aus seiner Anschauung über die Aufgaben der Kunst: Die Kunst ist ein Mittel zur Aussprache mit den Menschen, nicht aber Zweck an sich. Dieser Leitsatz bestimmt seine ganze schöpferische Tätigkeit. Da er von der Überzeugung ausgeht, daß die menschliche Sprache von streng musikalischen Gesetzen geregelt wird (Virchow, Gervinus), so erblickt er die Aufgabe der Tonkunst in der musikalischen Wiedergabe nicht nur von Gefühlsregungen, sondern vor allem auch von Schwingungen der menschlichen Rede. Er erkennt zwar an, daß auf dem Gebiet der Kunst nur Reformatoren, wie Palestrina, Bach, Gluck, Beethoven, Berlioz, Liszt, der Kunst ihre Gesetze gewiesen haben, hält jedoch diese Gesetze nicht für unverrückbar, sondern glaubt, daß sie dem Fortschritt und der Veränderung unterworfen sind, wie überhaupt die gesamte Geisteswelt des Menschen.«

Deutlich offenbart sich hier Mussorgskijs Einseitigkeit, dessen Interesse in erster Linie solcher Musik gilt, die an Texte gebunden ist. Nicht auf Instrumentalformen, sondern auf musikalische Wiedergabe aller »Schwingungen der menschlichen Rede« kommt es ihm an. Darin weiß er sich Meister. Daß er überdies an keine unabänderlichen Kunstgesetze glaubt, beweist auch der ganze Verlauf seines Lebens. Geistiger Stillstand ist für ihn ein Ding der Unmöglichkeit. Stürmisch und unentwegt späht er »nach neuen Ufern der bislang noch uferlosen Kunst«. Dieser elementare Trieb hält ihn in unausgesetzter Spannung und trägt ihn weit gesteckten Zielen entgegen.

Es darf als merkwürdige Tatsache gebucht werden, daß die Kunst Europas vor und um 1870 fast gleichzeitig und unabhängig voneinander drei Gipfelleistungen musikalischer Bühnendramatik hervorbringt: »Die Meistersinger«, »Aïda« und »Boris Godunoff«. Von diesen Werken kennzeichnet jedes in überzeugendster Weise die Eigentümlichkeiten und Rasse seines Schöpfers, und es bleibt erstaunlich, daß dieselbe Zeit in drei so völlig verschiedenartigen, überragenden Musikschöpfungen ihren künstlerischen Niederschlag finden konnte. Wir wissen, daß Mussorgskij sowohl gegen Wagner als auch gegen Verdi eine starke instinktive Abneigung empfand. Steht Wagners Stil der Reifezeit mit seiner polyphon ausgearbeiteten, aber homophon empfundenen Musik ganz

für sich da, so findet sich bei den Opernkomponisten Verdi und Mussorgskij doch der eine, wenn auch einzige Berührungspunkt, daß beide der Singstimme eine beherrschende Stellung einräumen, und von Vielstimmigkeit keine Rede ist.

Mussorgskijs musikalische Erfindungsweise geht überhaupt immer vom Akkordlichen aus, entsteht nie durch Stimmführung. Wohl besitzt er eine ungemein verfeinerte Gabe des primären musikalischen Einfalls, gemäß der szenischen Situation; doch beherrscht er nicht die Kunst der Verarbeitung solcher Eingebungen und deren polyphone Ausgestaltung. Leidenschaftlich bekämpft er Technik als Selbstzweck, verschmäht jedoch die rein handwerkliche Technik, die Voraussetzung jeden Kunstschaffens ist. Widersprechende Empfindungen streiten in seinem Inneren miteinander und ermöglichen keinen Ausgleich. Seiner bohèmehaft ungezügelten Genialität steht eine fast pedantisch abgezirkelte Schreibweise gegenüber, in der er sowohl seine Kompositionen als auch seine Kanzleiakten niederschreibt. Eine gesteigerte Sensibilität bei einer schwächlichen Physis. Der unentwegte Drang nach kompositorischen Entladungen und dabei die hemmungslose Hingabe an alkoholische Exzesse, die seine Produktivität untergraben. Die Offenheit und Aufrichtigkeit seines Charakters und gleichzeitig die Nötigung, sein Innerstes hinter einer Maske zu verbergen. Das unverrückbare Bewußtsein der in ihm aufgespeicherten dämonischen Kräfte und dabei das Unvermögen, sich nach außen hin durchzusetzen. Die wiederholten Versuche, seinen Genius auch für Bühnendichtungen fruchtbar zu machen, und sein Versagen, sobald es sich um eigene Librettos handelt. Ein achtjähriges Mühen um »Chowanschtschina«, die nicht nur in skizzenhafter Fassung hinterlassen wird, sondern im Endresultat mißlingt. Die Unmöglichkeit, sich eine gesicherte materielle Basis zu verschaffen und daher ein unstetes, schließlich in Armut geführtes Leben. Der Bruch mit fast allen Freunden infolge innerer Entfremdung, die ihn in völlige Isoliertheit zwängt. Ein Vorahnen von Problemen, an denen noch kommende Generationen arbeiten werden, deren restlose Bewältigung ihm doch nur gelegentlich glückt. Ein Losgelöstsein von jeder Tradition durch unerbittliche Veranlagung. Ein Sichaufrecken zu Shakespearehafter Größe und daneben die Tragik, daß er die seinen Zukunftsvisionen entsprechende musikalische Technik nicht zu entdecken vermag.

An so heftigen inneren und äußeren Widerständen wären auch stärkere Naturen zerbrochen. Solch schicksalhaftem Ansturm gegenüber mußten Mussorgskijs Kräfte erliegen. Diese Häufung aller sein Leben zersetzender Mächte bewirkte seinen Untergang.

AUS DER CHRONIK MEINES LEBENS

(DIE JAHRE 1881 UND 1882)

VON

NICOLAJ RIMSKIJ-KORSSAKOFF

Vor Beginn der Saison wandte sich Naprawnik mit der Anfrage an mich, welches von meinen Werken ich in einem Konzerte der Russischen Musikgesellschaft zu hören wünschte. Ich wies auf mein soeben beendetes »Märchen« hin und übergab Naprawnik die Partitur. Nach einiger Zeit erfolgte sein Gegenvorschlag: ich möchte gefälligst mein Werk selbst dirigieren. Ich war gerne einverstanden. In einem der ersten Konzerte der Saison wurde das »Märchen« aufs Programm gesetzt. Ich dirigierte. Ich war zufrieden mit der Aufführung bis auf einen verfrühten Einsatz des Konzertmeisters, wodurch die Geiger zum Schluß des Stückes aus dem Konzept gebracht wurden; auch das Werk selbst befriedigte mich. Dem Stil nach hat das »Märchen« viel Ähnlichkeit mit der »Snegurotschka«, was weiter nicht verwunderlich ist, da beide Werke gleichzeitig entstanden sind. Es ist sonderbar, daß das Publikum bis zum heutigen Tage den eigentlichen Sinn des »Märchens« nicht erfaßt und darin immer wieder den Kater sucht, der an seiner Kette um den Eichbaum schleicht, und alle übrigen märchenhaften Episoden aus dem Prolog zu Puschkins »Russlan und Ludmilla«, durch den das Stück angeregt worden ist. Bei Puschkin stehen, nachdem er alle Elemente des russischen Märchenepos aufgezählt hat, folgende Verse:

> »Eines dieser Märchen weiß ich,
> Will es euch erzählen.«

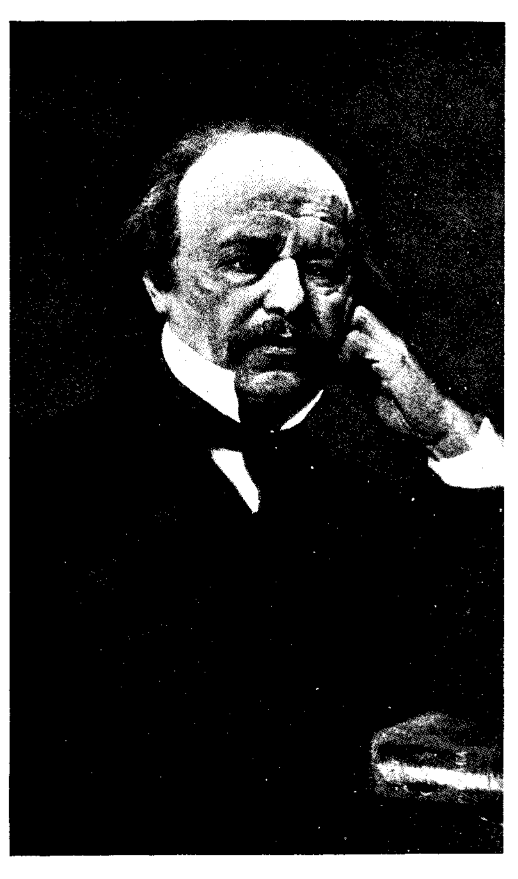
Und er erzählt das Märchen von »Russlan und Ludmilla«. Ich aber erzähle *mein musikalisches* Märchen. Ich erzähle mein Märchen und durch Anführung des Puschkinschen Prologs will ich nur andeuten: erstens, daß es ein russisches, und zweitens, daß es ein Zaubermärchen ist, gleichsam eines von denen, die mir aus den Erzählungen des wundersamen Katers im Gedächtnis haften geblieben sind. Es ist mir gar nicht eingefallen, alle von Puschkin in seinem Prolog angeführten Einzelheiten darstellen zu wollen, ebensowenig wie er sie selbst im Märchen von »Russlan und Ludmilla« anbringt. Jeder mag in meinem »Märchen« suchen, was ihm die eigene Phantasie eingibt, aber nur nicht die Elemente des Puschkinschen Prologs. In meinem Märchen nach dem Kater zu fahnden, der es selbst erzählt, ist zum mindesten — unbegründet. Im Programm zu meiner Partitur sind die beiden angeführten Verse gesperrt gedruckt, im Gegensatz zu den übrigen; dadurch wollte ich die besondere Aufmerksamkeit des Lesers auf sie lenken. Das hat jedoch weder das Publikum noch die Kritik verstanden, die, wie

gewöhnlich, kein gutes Haar an meinem »Märchen« ließ. Beim Publikum dagegen hatte das Stück im allgemeinen ausreichenden Erfolg.
Im Winter 1881/82 besuchte ich zum drittenmal Moskau, um ein Konzert von Schostakowskij zu dirigieren. Die Musikalische Freischule hatte wieder vier Konzerte angezeigt, doch fand nur das erste statt am 3. Februar 1881. Unter anderem gelangte der Chor »Die Niederlage des Sennacherib« von Mussorgskij zur Aufführung. Er war im Konzert anwesend und erschien auf dem Podium, um den Beifall des Publikums entgegenzunehmen.
Dieses Konzert war das letzte zu Lebzeiten Mussorgskijs, in welchem eines seiner Werke aufgeführt wurde. Nach etwa einem Monat wurde er infolge eines Anfalls von Delirium tremens*) in einem Militärhospital untergebracht. Dr. L. B. Bertenson hatte für seine Unterbringung gesorgt und behandelte ihn. Als wir von dem Unglück, das ihn betroffen hatte, erfuhren, besuchten wir — d. h. Borodin, Stassoff, ich und viele andere — den Kranken ziemlich oft. Auch meine Frau und ihre Schwester, A. N. Mollas, fanden sich bei ihm ein. Er war sehr, sehr schwach, hatte sich verändert, war grau geworden. Über unsere Besuche freute er sich und unterhielt sich vollkommen vernünftig mit uns, bis er plötzlich zu phantasieren begann.
So ging es geraume Zeit; endlich in der Nacht auf den 16. März verschied er, augenscheinlich am Herzschlag. Es erwies sich, daß sein kräftiger Organismus durch den Alkohol völlig zerrüttet war. Am Tage vor seinem Tode waren wir, seine nächsten Freunde, alle bei ihm gewesen, hatten ziemlich lange bei ihm gesessen und friedliche Gespräche geführt. Er wurde auf dem Friedhofe des Alexander-Newski-Klosters bestattet. Ich und W. W. Stassoff sorgten für seine Beerdigung.
Nach dem Tode Mussorgskijs gelangten alle seine hinterlassenen Handschriften und Skizzen in meine Hände. Sie mußten durchgesehen, in Ordnung gebracht, beendet und zum Druck hergerichtet werden. Während der letzten Krankheit Mussorgskijs war auf Bestehen W. W. Stassoffs und mit dem Einverständnis des Komponisten T. J. Filippoff zu seinem offiziellen Testamentsvollstrecker bestimmt und bestätigt worden, damit im Falle seines Todes der Veröffentlichung der Kompositionen seitens der Verwandten des Verstorbenen keine Hindernisse in den Weg gelegt werden konnten. Der Bruder Mussorgskijs, Filaret Petrowitsch, war noch am Leben; man wußte wenig von ihm, und sein Verhalten zum Schicksal der Werke Modest Petrowitschs war nicht bekannt, deshalb war es am besten, den Testamentsvollstrecker unter den unbeteiligten Verehrern des Komponisten zu wählen. Ein solcher war T. J. Filippoff. Er traf unverzüglich eine Vereinbarung mit der Firma Bessel, der er alle Werke Mussorgskijs zur Veröffentlichung übergab, während sie sich verpflichtete, sie ausnahmslos in kürzester Frist heraus-

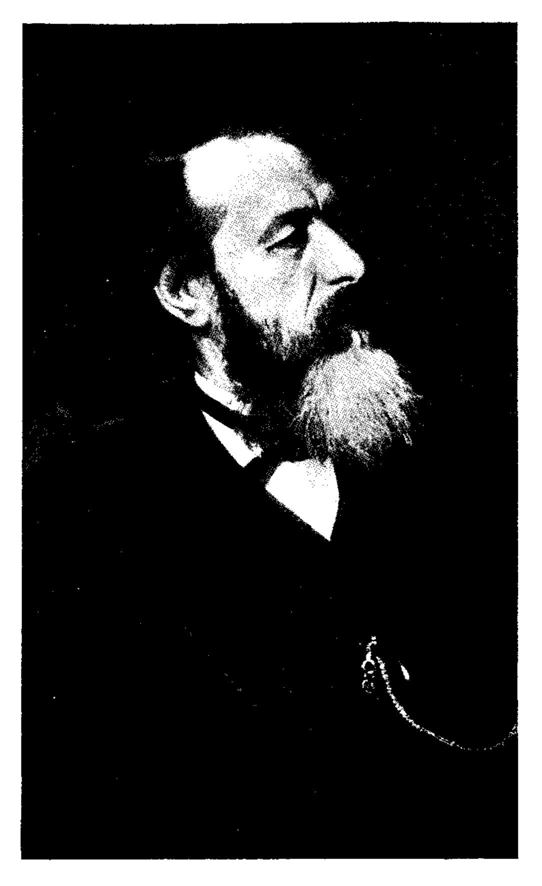
*) Der Krankheitsbericht des behandelnden Arztes, Dr. Bertenson, gibt chronische Nierenentzündung und Rückenmarkslähmung als Todesursache Mussorgskijs an. (O. v. Riesemann.)



Michael Glinka
nach dem Gemälde von J. E. Repin



Alexander Dargomuishskij
nach dem Gemälde von K. Makowskij



Wladimir Stassoff
nach dem Gemälde von J. E. Repin

zugeben. Die Firma entrichtete dafür nicht den geringsten Entgelt. Ich meinerseits übernahm es, alle Kompositionen Mussorgskijs, die mir dazu geeignet schienen, in Ordnung zu bringen und zu beenden und sie der Firma Bessel ebenfalls unentgeltlich zu übergeben. Die folgenden anderthalb oder zwei Jahre zog sich meine Arbeit an den Werken des verstorbenen Freundes hin. In seinem Nachlasse fand sich folgendes vor: Nicht ganz zu Ende geführt und nicht instrumentiert (mit Ausnahme einiger weniger Nummern) die Oper »Chowanschtschina« und Skizzen zu einigen Teilen des »Jahrmarkt von Sorotschinzy«; sodann eine ziemlich große Zahl Lieder jüngsten und älteren Datums — alle beendet; die Chöre »Die Niederlage des Sennacherib«, »Josua«, ein Chor aus »Ödipus«, ein Frauenchor aus »Salambo«; »Eine Nacht auf dem Kahlen Berge« in verschiedenen Lesarten; von sonstigen Orchesterwerken ein »Scherzo« in B-dur, das »Intermezzo« in h-moll und ein Marsch (Trio alla turca) in As-dur; verschiedene Niederschriften von Volksliedern, Skizzen aus seiner Jünglingszeit und ein C-dur-Allegro in Sonatenform, ebenfalls aus jungen Tagen. Alles das lag in höchst unvollkommener Gestalt vor; es fanden sich stellenweise unsinnige, unzusammenhängende Harmonien, unsaubere Stimmführung, teilweise unlogische Modulationen, mitunter der völlige Mangel an solchen, mißlungener Orchestersatz, alles in allem ein dreister dünkelhafter Dilettantismus, zuweilen Anzeichen von technischem Geschick und Können, häufiger — völlige technische Hilflosigkeit. Trotz alledem waren diese Kompositionen in der großen Mehrzahl so talentvoll, so eigenartig, enthielten so viel Neues und Lebendiges, daß ihre Herausgabe unbedingt notwendig erschien. Doch mußten sie von kundiger Hand in Ordnung gebracht werden, sonst hätte ihre Veröffentlichung nur ein biographisch-historisches Interesse gehabt. Wenn es den Werken Mussorgskijs beschieden sein sollte, fünfzig Jahre nach dem Tode des Verfassers unverwelkt zu leben — nach Ablauf dieser Frist werden sie zum Eigentum eines beliebigen Herausgebers —, so kann solch eine archäologische genaue Ausgabe immer noch unternommen werden, denn aus meinen Händen sind alle Handschriften in die Öffentliche Bibliothek gelangt. Vorläufig aber war eine Ausgabe zu praktisch künstlerischen Zwecken geboten, um die Werke aufführen zu können und Kunde von diesem gewaltigen Talent zu geben, nicht aber um die Persönlichkeit des Verfassers und seine künstlerischen Sünden zu studieren.

Von den Konzerten der Musikalischen Freischule fand, wie gesagt, nur das erste statt, die übrigen drei mußten aus Anlaß der Ermordung des Zaren Alexanders II. abgesagt werden. Bei der Thronbesteigung des Zaren Alexanders III. fand eine ganze Reihe von Ernennungen in den Kreisen der hohen Administration statt. Zum Direktor der Kaiserlichen Theater wurde J. A. Wsewoloschskij ernannt. Ich machte der Direktion die Mitteilung, daß ich eine neue Oper »Snegurotschka« komponiert hätte. Naprawnik und

den Künstlern der Oper spielte ich sie im Foyer des Marientheaters vor. Die Zuhörer äußerten schüchternen Beifall. Naprawnik rückte, wie gewöhnlich, nicht mit der Sprache heraus; endlich sagte er, die Oper sei infolge des Fehlens dramatischer Vorgänge »totgeboren« und könne nie Erfolg haben; gegen eine Aufführung hätte er jedoch nichts einzuwenden. Die Oper wurde vom neuen Direktor zur Aufführung in der nächsten Spielzeit angenommen; augenscheinlich mit der Absicht, gleich in der ersten Zeit seines Direktorats mit einer schönen Ausstattung zu glänzen. Ich hatte die Oper Bessel verkauft; der Klavierauszug wurde gestochen, die Partitur lithographiert, die Stimmen ließ der Direktor ausschreiben. Mit dem Einstudieren der Chöre wurde schon im Frühling begonnen.

Die beständige Einmischung Balakireffs in die Angelegenheiten der Musikalischen Freischule wurde nachgerade unerträglich für mich. Mir schien — und ich hatte recht damit —, daß er sich selbst wieder gerne an die Spitze der Schule stellen wollte. Zudem war ich überaus in Anspruch genommen durch die Arbeit an den Kompositionen Mussorgskijs; die Einstudierung der »Snegurotschka« verhieß ebenfalls viel Arbeit — kurz, ich entschloß mich, von der Leitung der Musikalischen Freischule zurückzutreten, wobei ich diesen Schritt natürlich nur durch Zeitmangel begründete. Balakireff war anfangs sehr borstig und hielt mir vor, daß ich ihn auf diese Weise *zwänge*, die Leitung der Schule zu übernehmen. Ich antwortete darauf, daß das nur sehr wünschenswert sei. Die Musikalische Freischule überreichte mir natürlich sofort die übliche Dankadresse und wandte sich prompt an Balakireff. Er sagte nicht nein und trat somit für einige Jahre wieder in die Reihen der aktiven musikalischen Armee ein.

Zum Sommer siedelte meine Familie in den Villenort Taizy über, während ich eine dienstliche Kommandierung nach Nikolajew erhielt, um die Ergebnisse der seinerzeit von mir eingeführten Reformen zu prüfen. Ich fand alles in Ordnung und veranstaltete in einem der Sommergärten ein großes Konzert der vereinigten Musikkapellen unter Hinzuziehung eines Sängerchors, das glücklich ablief. Bald darauf holte mich meine Frau ab, und wir fuhren über Odessa in die Krim.

In Jalta nahmen wir im Hotel de Russie Wohnung und machten von dort aus Ausflüge und ausgedehnte Fahrten ans Südufer. In Jalta trafen wir eine ganze Reihe von Bekannten: Frau S. W. Fortunato, die Tochter W. W. Stassoffs, deren Mann Direktor des Hotels war, Blaramberg, Sseroff und endlich — gänzlich unerwarteterweise — Kapitän S., den früheren Kommandeur des Klippers »Almas«, nebst Frau. Eines Tages machte diese ganze Gesellschaft einen gemeinsamen Ausflug. Mir ist er deshalb im Gedächtnis geblieben, weil sich auf dem Rückwege der junge Fortunato mit seinem Freunde, einem gewissen Felix Blumenfeld, in unseren Wagen setzte. Blumenfeld, der uns vorgestellt wurde, war ein junger Mann von etwa achtzehn Jahren. Unser

netter Bekannter erwies sich als fertiger, sehr hoffnungsvoller Pianist und als reichbegabte musikalische Natur. Im Verlaufe einiger Tage trafen wir uns beständig bei Fortunato im Hotel. Im Salon stand ein guter Flügel, und mehr als einmal mußte ich aus meiner »Snegurotschka« vorspielen, die damals alle zu interessieren begann. Felix Blumenfeld hörte anscheinend mit Entzücken zu.

Aus Jalta fuhren wir über Sebastopol für drei Tage nach Konstantinopel. Der Rückweg führte über Odessa und Kiew nach Petersburg. Den Rest des Sommers verlebten wir in Taizy.

Im Laufe des Sommers 1881 kam ich nicht zum Komponieren. Meine ganze Arbeit bestand in einigen Übertragungen für Militärorchester, die ich für das Konzert in Nikolajew machte, und im Lesen der Korrekturen der »Snegurotschka«. Im Laufe der Saison 1881/82, seit meiner Rückkehr nach Petersburg, beschäftigte ich mich fast ausschließlich mit den Werken Mussorgskijs, die mir nicht wenig Arbeit machten.

Im Dezember begannen die Orchesterproben zu »Snegurotschka«. Naprawnik hatte damals schon einige Striche durchgesetzt. Die Arietta der Snegurotschka (g-moll) im ersten Akt, die Arietta der Kupawa, die zweite Kavatine des Zaren Berendei und vieles andere im weiteren Verlauf der Oper wurde weggelassen. Auch das Finale des ersten Aktes wurde gekürzt. Was war zu tun! Ich mußte gute Miene zum bösen Spiel machen. Einen Vertrag, in dem sich die Direktion verpflichtet hätte, keine Streichungen an meinem Werke vorzunehmen, besaß ich natürlich nicht. Die Dekorationen waren gemalt, die Stimmen auf Kosten der Direktion abgeschrieben; endlich: wo, wenn nicht im Kaiserlichen Theater, konnte meine Oper überhaupt aufgeführt werden? Zum erstenmal in meinem Leben stieß ich mit der Frage der Coupüren zusammen. Die »Pskowitjanka« und die »Mainacht« waren kurze Opern, und bei ihrer Einstudierung war von Streichungen gar nicht die Rede gewesen. Die Striche in der »Mainacht« wurden erst nach der ersten Aufführung angebracht. »Snegurotschka« war wirklich eine lange Oper, und die Zwischenakte sind in den Kaiserlichen Theatern bekanntlich endlos. Man sagte mir, daß der Restaurateur des Theaters an dieser Frage sehr interessiert sei . . . die Vorstellung nach Mitternacht auszudehnen, war nicht angängig. Wie sollte ich da gegen den Stachel löken!

Auf den Gesangsproben begleitete ich selbst; eine hielt ich sogar selbständig, ohne Naprawnik, ab. Auf den Korrekturproben war er, wie gewöhnlich, anspruchsvoll und trocken. Meine Frau ging oft mit mir zu den Proben, obgleich sie hoch in Umständen war. Am 13. Januar um Mitternacht wurde uns ein Sohn, Wolodja, geboren.

Am 29. Januar fand die erste Aufführung der »Snegurotschka« statt. Meine Frau war verzweifelt, daß sie ihr nicht beiwohnen konnte. Auch ich war infolge dieses Umstandes mißgestimmt und kam, nachdem ich zu Tisch

übermäßig viel Wein getrunken hatte, finster und gleichgültig ins Theater. Ich hielt mich den ganzen Abend hinter den Kulissen auf, zog mich von Zeit zu Zeit ins Regisseurzimmer zurück und hörte nichts von meiner Oper. Sie hatte Erfolg. Mir wurde ein Lorbeerkranz überreicht.

Zur zweiten Vorstellung war meine Frau genesen und wurde mit allen erdenklichen Vorsichtsmaßregeln ins Theater gebracht. Ich war in bester Stimmung. Die Oper gefiel auch dieses Mal. Den größten Erfolg hatten die Kavatine des Zaren Berendei und das dritte Lied des Lel. Beide Nummern mußten meist wiederholt werden, das Lied Lels wurde später zuweilen sogar dreimal gesungen. Auch der Hymnus der Berendäer, das erste Lied des Lel und die Arie der Snegurotschka im Prolog wurden oft zum zweitenmal verlangt. Diese Wiederholungen und die unwahrscheinlich langen Pausen (die vor dem vierten Akt dauerte 35—40 Minuten) zogen die Oper weit über Mitternacht hinaus.

Die Kritik verhielt sich, wie üblich, auch der »Snegurotschka« gegenüber wenig wohlwollend.

Dieses Mal blieb Cui nicht hinter den anderen zurück. Er bemühte sich ersichtlich, den Anstand zu wahren, meine Oper aber trotzdem nicht zu loben. Auch der bekannte Rezensentenkniff, ein Werk auf Kosten der vorhergehenden tadeln, obgleich man über diese seinerzeit ebenso geschimpft hatte, wurde angewandt. Bemerkenswert war, daß Cui, der sich meinen Werken gegenüber so zurückhaltend verhielt und sie höchstens mit großer Einschränkung anerkannte, sich über die Kompositionen Naprawniks voller Begeisterung äußerte. Die Meinung der Kritiker vermochte mich dieses Mal, ebensowenig wie früher, zu ärgern; leid tat es mir nur um Cui.

Balakireff trat nach langer Zeit im ersten Konzert der Musikalischen Freischule mit der 5. Sinfonie von Beethoven als Dirigent an die Öffentlichkeit. Sein Dirigieren schien mir längst nicht mehr das wie früher. Der alte Zauber war für immer dahin. Beim Publikum hatte er Beifall.

Der sich rapide entwickelnde sechzehnjährige Sascha Glasunoff hatte damals seine erste Sinfonie in E-dur beendet. Er widmete sie mir. Am 17. März wurde sie in einem Konzert der Musikalischen Freischule von Balakireff aufgeführt. Das war ein großer Festtag für uns Mitglieder der neurussischen Schule in Petersburg. Das in seinem Gefühlsüberschwang jugendliche, in seiner Technik reife Werk erzielte großen Erfolg. Stassoff lärmte und tobte über alle Maßen. Das Publikum war nicht wenig erstaunt, als sich auf seine Hervorrufe der Autor in seinem Gymnasiastenkittel zeigte. Seitens der Kritik ging es nicht ohne Sticheleien ab. Auch Karikaturen erschienen, die Glasunoff als Brustkind darstellten. Allerlei Klatsch wurde verbreitet: die Sinfonie hätte gar nicht er geschrieben, sondern sei von den reichen Eltern, »man wisse schon bei wem«, bestellt worden usw. Diese Sinfonie eröffnete die Reihe der selbständigen Schöpfungen des hochtalentierten Komponisten und uner-

müdlichen Arbeiters, die nach und nach in ganz Europa Verbreitung fanden und der zeitgenössischen Musikliteratur zu schönstem Schmuck gereichen. Im selben Konzert wurde zum Schluß mein »Sadko« gespielt. Dieses Mal ließ ihn Balakireff sozusagen einfach unter den Tisch fallen. Beim Übergang zum zweiten Teil gab er den Tempowechsel um einen Takt zu früh an. Einige Instrumente setzten ein, andere nicht. Ein unbeschreiblicher Wirrwarr entstand. Seither entsagte Balakireff seiner Gewohnheit, alles auswendig zu dirigieren!

Im Herbst 1881 erschien unser neuer Bekannter Felix Blumenfeld in Petersburg und trat ins Konservatorium in die Klasse des Klavierprofessors Stein ein.

In den Konzerten der Musikalischen Freischule dieser Saison stellte sich der junge talentvolle Pianist Lawroff zum erstenmal dem Publikum vor.

Die Zusammensetzung des musikalischen Kreises, der sich in unserem Hause versammelte, war ungefähr folgende: Borodin, Ljadoff, W. W. Stassoff, Glasunoff, Blumenfeld, der talentvolle Baritonsänger Jljinskij mit Frau. Bald gesellte sich auch M. M. Ippolitoff-Iwanoff zu uns; er hatte kurz vorher das Konservatorium als mein Schüler beendet und galt als hoffnungsvoller Komponist; nach seiner Verheiratung mit der ausgezeichneten Sängerin W. M. Sarudnaja ging er als Professor der Komposition ans Moskauer Konservatorium.*) Cui zeigte sich fast niemals und hielt sich überhaupt abseits. Balakireff kam sehr selten, spielte irgend etwas vor und ging dann, zu allgemeiner Erleichterung, bald wieder. Außer Ippolitoff-Iwanoff hatte in diesen Jahren noch A. S. Arenskij, der bekannte und talentvolle Komponist, meine Klasse im Konservatorium absolviert. Er half mir in liebenswürdiger Weise bei der Herstellung des Klavierauszuges meiner »Snegurotschka«. Als er noch Schüler des Konservatoriums war, hatte er schon einige Nummern seiner Oper »Der Traum auf der Wolga« (nach dem Drama »Der Wojewode« von Ostrowskij) komponiert. Ich entsinne mich, als wäre es heute, wie er mir die Stücke in der Klasse des Konservatoriums vorspielte.

In den Zwischenräumen der Arbeit an den Werken Mussorgskijs instrumentierte ich die Ouvertüre und die Zwischenaktmusiken der »Pskowitjanka« um, indem ich die Naturhörner und -trompeten durch chromatische ersetzte. Ich löste diese Nummern aus der Partitur heraus, einerseits weil jede Hoffnung auf eine Aufführung des Werkes geschwunden war, andererseits aber auch, weil mich die zweite Lesart der Oper nicht befriedigte. In der ersten Gestalt hatte das Werk unter der Lückenhaftigkeit meiner Kenntnisse gelitten, in der zweiten — unter ihrem Überfluß und meinem Unvermögen, mein Wissen in die rechte Bahn zu lenken. Ich fühlte, daß ich die »Pskowitjanka« nochmals umarbeiten müßte, daß die Wahrheit irgendwo in der

*) 1906 wurde er als Nachfolger Safonoffs Direktor des Moskauer Konservatoriums und blieb bis 1918 in dieser Stellung. (O. v. R.)

Mitte zwischen beiden Lesarten lag, daß ich jedoch vorläufig nicht imstande war, den richtigen Weg dazu ausfindig zu machen. Dagegen boten die erwähnten Instrumentalnummern ein gewisses selbständiges Interesse; deshalb verfuhr ich in der geschilderten Weise und verband sie zu einem Werk in der Art der Musik zum »Fürsten Cholmskij« oder zu »Egmont«.
Den Sommer verbrachten wir wieder im lieben Stelewo. Das Wetter war meist schön, der Sommer — gewitterreich. Meine ganze Zeit ging in der Arbeit an der »Chowanschtschina« (von Mussorgskij) auf. Es galt vieles umzuändern, zu kürzen und einiges hinzuzukomponieren. Im ersten und zweiten Akt war viel Überflüssiges enthalten, musikalische Mißgeburten, durch welche der szenische Verlauf aufgehalten wurde. Im fünften Akt dagegen fehlte manches ganz, anderes war nur flüchtig skizziert. Den von dumpfen Glockenschlägen begleiteten Chor der Ketzer vor ihrer Selbstverbrennung, vom Verfasser in barbarischen leeren Quarten- und Quintenparallelen geschrieben, änderte ich vollständig um, da seine ursprüngliche Fassung einfach unmöglich war. Für den Schlußchor lag nur die Melodie vor, die L. J. Karmalina bei irgendwelchen altgläubigen Sektierern aufgeschrieben und Mussorgskij mitgeteilt hatte. Ich komponierte den Chor unter Zugrundelegung dieser Melodie; die Geigenfigur, die ihn begleitet (der aufflackernde Scheiterhaufen), ist von mir. Für einen der Monologe des Dosifei im letzten Aufzuge entnahm ich die Musik notengetreu aus dem ersten Akt. In den Variationen des Liedes Marfas und im Chor der Altgläubigen im dritten Akt brachte ich bedeutende Veränderungen an. Ich habe schon davon gesprochen, daß Mussorgskij, der oft zügellos und unstet in seinen Modulationen war, mitunter geraume Zeit überhaupt nicht von der Tonart loszukommen vermochte, was seinen Werken einen trägen Fluß verlieh und sie einförmig machte. Im dritten Akt war er vom Auftritt des Gemeindeschreibers an in es-moll stecken geblieben. Das war unerträglich und durch nichts begründet, denn dieser ganze Abschnitt zerfällt unzweifelhaft in zwei Teile: die Szene des Gemeindeschreibers und den Bittgang der Strelitzen zum alten Chowanskij. Ich ließ den ersten Teil in es-moll und transponierte den zweiten nach d-moll, was zweckmäßiger und abwechslungsreicher ist. Die vom Verfasser orchestrierten Nummern instrumentierte ich neu, wie ich hoffe, zu ihrem Vorteil. Ich besorgte auch die Instrumentation aller übrigen Teile der Oper und stellte den Klavierauszug her. Zum Schluß des Sommers war ich mit der Arbeit noch nicht fertig und beendete sie erst in Petersburg.
Vor der Abreise in die Stadt komponierte ich noch die Puschkinsche Ballade »Antschar« für Baß. Das Werk befriedigte mich nicht und blieb bis zum Jahre 1897 in völliger Vergessenheit liegen.
In der zweiten Hälfte des Sommers reiste ich mit meiner Frau für zwei Wochen nach Moskau, wo eine Allrussische Ausstellung stattfand. Die

Moskauer Abteilung der Russischen Musikgesellschaft veranstaltete bei dieser Gelegenheit einige Sinfoniekonzerte, und N. A. Huber, der an Stelle des verstorbenen Nikolaj Rubinstein Direktor des Moskauer Konservatoriums geworden war, forderte mich auf, zwei davon zu dirigieren. Ich brachte unter anderem meinen »Antar«, die 1. Sinfonie von Glasunoff, Bruchstücke aus »Fürst Igor«, das Klavierkonzert von Tschaikowskij (Lawroff) und die Klavierfantasie über russische Themen von Naprawnik (Vera Timanowa) zur Aufführung. Alles ging glatt. Auch Sascha Glasunoff war in Moskau eingetroffen. Vor der Probe seiner Sinfonie trat ein hochgewachsener wohlaussehender Mann auf mich zu, den ich schon in Petersburg gesehen, jedoch nicht kennengelernt hatte. Er nannte seinen Namen, Mitrofan Petrowitsch Belajeff, und bat mich, allen Proben beiwohnen zu dürfen. Die erste Sinfonie von Glasunoff hatte ihn bei ihrer Petersburger Aufführung so sehr gefesselt, daß er nur aus dem Grunde nach Moskau gekommen war, um sie nochmals zu hören. Auf diese Weise vollzog sich meine Bekanntschaft mit diesem bemerkenswerten Menschen, der später solch eine gewaltige Bedeutung für die Entwicklung der russischen Musik gewinnen sollte.

Wir verbrachten meist in Gesellschaft Glasunoffs und einiger Freunde überaus angenehme Tage in Moskau und kehrten vollauf befriedigt nach Stelewo zurück.

Während der Saison 1882/83 setzte ich die Arbeit an der »Chowanschtschina« und anderen Werken Mussorgskijs fort.

»Der Nacht auf dem Kahlen Berge« vermochte ich anfangs auf keine Weise beizukommen. Mussorgskij hatte das Stück ursprünglich in den sechziger Jahren unter dem Eindruck des Lisztschen »Totentanzes« für Klavier und Orchester entworfen (es hieß damals »Johannisnacht« und verfiel der rauhen, aber gerechten Kritik Balakireffs) und dann lange Zeit vollständig liegen lassen. Während der Arbeit an der »Mlada« von Gedeonoff benützte Mussorgskij das vorhandene Material der »Nacht« und machte daraus, indem er Gesang einfügte, die Szene des Tschernobog auf dem Berge Triglaw. Das war die zweite Gestalt des Stückes. Eine dritte bildete sich bei der Arbeit am »Jahrmarkt von Sorotschinzy« heran, als Mussorgskij der sonderbare und absurde Gedanke kam, den Parobok einen Teufelssabbat im Traume sehen zu lassen . . . Der Traum sollte ein szenisches Intermezzo bilden, das mit dem übrigen Szenarium des »Jahrmarkt von Sorotschinzy« in gar keinem Zusammenhang stand. Dieses Mal schloß das Stück mit den Klängen der Dorfglocke, bei denen der erschreckte Höllenspuk verschwindet. Die ruhige Stimmung des anbrechenden Morgens baute sich auf dem Thema des schlafenden Burschen auf, der das schaurige Traumgesicht hat. Ich benützte die letzte Variante zum Abschluß des Werkes . . . Aber keine der Lesarten taugte als Ganzes zur Veröffentlichung und Aufführung. Deshalb entschloß ich mich, aus dem Material Mussorgskijs ein reines Orchesterstück zu machen,

wobei ich mich bemühte, alles Beste und Zusammenhängende daraus unverändert zu erhalten und von mir aus möglichst wenig hinzuzufügen. Aber die Form, in die sich die Gedanken Mussorgskijs zwanglos einordnen ließen, mußte erst geschaffen werden. Die Aufgabe war schwer, und im Verlaufe ganzer zweier Jahre gelang es mir nicht, sie befriedigend zu lösen. Weder die Form, noch die Modulationen, noch die Instrumentierung wollten mir gelingen. Die Arbeit an den übrigen Werken des verstorbenen Freundes ging gut vorwärts.
Auch die Herausgabe der fertigen Werke bei Bessel unter meiner Redaktion machte Fortschritte.
Zu den Kompositionen, die ich im Laufe dieser Saison skizzierte, gehörte ein Klavierkonzert in cis-moll über ein russisches Thema, bei dessen Wahl es nicht ohne den Rat Balakireffs abgegangen war. Ich ahmte in meinem Konzert die Manier Liszts nach. Es klang recht hübsch, und der Klaviersatz erwies sich als durchaus spielbar, worüber Balakireff, dem das Konzert gefiel, einigermaßen erstaunt war, denn das hatte er von mir, dem Nichtpianisten, nicht erwartet. Ich entsinne mich nicht, wann der Gedanke, dieses Konzert zu schreiben, in mir entstanden war und wann ich es zum Abschluß brachte und instrumentierte.
In einem Konzert der Musikalischen Freischule gelangte endlich die berühmte »Tamara« von Balakireff zur Aufführung. Es ist ein schönes interessantes Werk, nur etwas schwerflüssig und stellenweise gar zu trocken. Auch scheint es gewissermaßen aus einzelnen Stücken zusammengesetzt zu sein. Der Zauber der Improvisationen Balakireffs in den sechziger Jahren fehlt ihm. Es konnte ja auch nicht anders sein. Das Werk wurde im Verlauf von fünfzehn Jahren komponiert. In fünfzehn Jahren verändert sich der Körper des Menschen bis zur letzten Gewebezelle, vielleicht mehr als einmal. Der Balakireff der achtziger Jahre war nicht mehr der der sechziger Jahre ...

DAS MUSIKLEBEN IN SOWJETRUSSLAND

VON

IGOR GLEBOFF-LENINGRAD

Das heutige russische Musikleben ist an einem großen historischen Wendepunkt angelangt. Die Revolution schuf eine neue Schicht von Hörern, eine neue Jugend strömte aus allen Gegenden in die musikalischen Zentren, um Musik zu hören und Musik zu lernen.
Das Bedürfnis nach Musik ist bei allen Schichten der Bevölkerung sehr groß. In Städten wie Moskau, Leningrad, Charkow und Kiew bestehen staatliche

Konzert- und Opernorganisationen. Ein Netz musikalischer Lehr- und Unterrichtsanstalten breitet sich über alle Bezirke und Provinzen aus. Als stärkste Zentren erweisen sich aber die beiden alten Konservatorien in Moskau und Leningrad, die den Hauptwert auf die musikalisch-pädagogische Bedeutung legen und die mit unablässiger Energie darauf zielen, die musikalisch-kulturellen Arbeiten aller Gegenden zu ergänzen und zu vervollständigen.
Ging in den Jahren der Revolution die musikalische Kultur zurück? *Nein* — denn einerseits halten sich mehr Konzert- und Operngründungen in intensivem Betriebe und in vollem Maße am Leben (ehemaliges Marien-Theater in Leningrad und das Große Theater in Moskau), andererseits organisierten sich auch neue Verbände unter staatlicher Unterstützung: die Philharmonie in Leningrad und das erste Sinfonische Ensemble *ohne Dirigenten* in Moskau.
Es geht überall vorwärts, nicht zuletzt mit den musik-pädagogischen Arbeiten. Aber der Schwerpunkt des musikalischen Interesses hat sich im Laufe der Revolution ein wenig verschoben, und das musikalische Leben empfing einen anderen Anstrich, weil sich der Zuhörer geändert hat. Es gab keinen Verfall, sondern richtiger gesagt einen *Schichtwechsel* in der musikalischen Kultur.
Die früheren Konzert- und Opernorganisationen hatten es mit der höchsten und teilweise mit der mittleren Schicht der Intelligenz zu tun, d. h. mit Zuhörern, die mehr oder minder musikalisch vorgebildet waren und eine bestimmte Kunsteinstellung besaßen. Im Krieg und später in der Zeit der Revolution wurde die ehemalige Bevölkerung der Hauptstädte in alle Winde zerstreut (das merkten vor allem die Musikzentren). An ihre Stelle trat eine neue Masse aus der Provinz, schuf eine neue Intelligenz, interessierte sich für die Kunst der Arbeiterklasse und bildete eine neue Gemeinschaft, die sich mit den künstlerischen Erscheinungen und Problemen immer breiterer Schichten befaßte. Der Geschmack wandelte sich, und es fiel vorläufig das Niveau musikalischer Ausübung, weil im Mittelpunkt musikalischer Darstellung nicht mehr die Rücksicht auf technische Vervollkommnung und Erlernung neuer Mittel, die nicht der breiteren Propaganda dienten, stand, sondern allein der Gedanke der Eroberung von Zuhörern. Es war nicht nötig, viel *neue* Werke aufzuführen, sondern die neuen Kreise mit Musik überhaupt bekanntzumachen, auch mit früheren Meistern, weil ja alte und neue Musik für die meisten neuen Hörer gleicherweise unbekannt war.
Mit der kulturellen Mission der Ausführenden ging die Arbeit der Musikpädagogik Hand in Hand. In unserem Lande hat der Musikpädagoge nach der Revolution nicht das moralische Recht, sich in seinem Bereich eng zu spezialisieren und nur Handwerker zu sein. Er muß Kulturträger sein: er darf in die Masse nicht ein technisches Wissen tragen, sondern muß die allgemeinkulturelle Bedeutung der Musik aufdecken, ihre Verbindung mit anderen Gebieten menschlichen Schaffens, ihren emotionalen und geistigen Gehalt. Die Jugend in den heutigen russischen Konservatorien ist voller Interesse für

Musik und überhaupt für alles, was Musik umgibt und stützt. Darum muß der neue Stamm der vorwärtsschauenden Musikpädagogen beständig in gegenseitiger Berührung mit dem Musikwissenschaftler sein und darf nicht die Forschungen musikwissenschaftlicher Arbeiten übersehen. Die wissenschaftliche Analyse musikalischer Phänomene, die Erlernung des Wechsels der Stile und Anschauungen, die Errichtung von Seminaren zum Unterscheiden der verschiedenen Gebiete der Musikwissenschaft, die Einbeziehung der Studenten in die Arbeit musikalischer Forschungsmethoden, dies alles geht nebenher mit dem Streben, auf breiter Grundlage praktische Versuche zu machen. Es gibt eine Organisation im Schutz des Leningrader Konservatoriums, des sinfonischen Orchesters und Opernstudios, die den Schüler alles lehrt, angefangen vom Instrumentalunterricht und Dirigieren, endend bei Dekorationen und Inszenierungen. Dieser Unterricht gibt ungeahnte Möglichkeiten, den musikalischen und allgemein-kulturellen Gesichtskreis der Jugend intensiv auszudehnen und zu vertiefen; er spornt an gerade durch diese Selbstbetätigung.
Auf die Musikpädagogik legte man in allen Gegenden den größten Wert, indem man die Unentbehrlichkeit solcher Arbeiten erkannte. Und dies nicht nur in den Zentren. Unlängst kam in Leningrad eine als Rechenschaftsbericht der neuen Ideen gedachte Konferenz von Chorleitern und Musiklehrern aus der Provinz zustande, die ergab, daß in ganz S. S. S. R. sich die Musikpädagogen an dem Bewußtsein ihrer kulturellen Mission begeistern.
Es besteht ein tiefes Bedürfnis nicht nur nach den Musikpädagogen, sondern überhaupt nach musikalischer Wirksamkeit aller Art. Dieses Bedürfnis förderte bei uns die junge Musikwissenschaft und schürte das brennende Interesse für die Arbeit musikalischer Forschungen. Bei dem Staatlichen Kunsthistorischen Institut in Leningrad entstand im Jahre 1920 eine Abteilung für Geschichte und Theorie der Musik. Man stellte hier zunächst ein allgemeines Ziel der Propagandaaufgabe auf und arbeitete dann eine Methode der Musikwissenschaft aus, die richtunggebend für die einzelnen wissenschaftlichen Arbeiten aller musikwissenschaftlichen Gebiete wurde. Die Abteilung setzt ihre Arbeit fort und bildet augenblicklich eine Reihe junger Lehrer aus. Ihre forschende Wirksamkeit verknüpft mit pädagogischer Praxis Kurse zur Vorbereitung von Musikwissenschaftlern und zur musikalischen Tätigkeit im allgemeinen. In Moskau werden die musikalischen Forschungsarbeiten mit nicht geringerer Intensität von dem Staatlichen Institut für musikalische Wissenschaften und von der Musikalischen Sektion der Staatlichen Kunstakademie geführt.
Die zunächst eintretende Herabsetzung des Geschmacks infolge des veränderten Zuhörers rief eine vorübergehende Stockung in der allgemeinen Neuorientierung der Musik hervor, aber keine vollständige Unterbrechung künstlerischer Kulturauswirkungen, weil der Zug und das Streben nach Musik in den breiten Bevölkerungsschichten niemals aufgehört hat. Im Gegenteil: diese Krisis

trug gerade zur Verstärkung und Befestigung des Interesses für Musik bei, rief die besondere Anstrengung der Ausführenden und der Pädagogen auf ihrem Arbeitsfelde hervor und brachte uns in jene glückliche Lage, in der sich Opern- und Konzertwesen in Moskau und Leningrad gegenwärtig befinden. In der Staatlichen Akademie für Oper und Ballett in Leningrad (früher Marien-Akademie) beherrschen Orchester und Sänger ein umfangreiches Repertoire. Das Theater vermittelt alle hervorragenden Erzeugnisse der bestehenden europäischen und russischen Opernliteratur. Die letzten Inszenierungen waren »Salome«, »Der ferne Klang« und »Die Liebe zu den drei Orangen«. Die Hauptaufgabe der laufenden Saison ist die Inszenierung von Alban Bergs »Wozzek«. Das kleine Operntheater bringt im Repertoire Křeneks »Sprung über den Schatten«. Die Konzerttätigkeit der Leningrader Philharmonie zeitigt den gleichen Erfolg. Die Programme umfassen eine große Anzahl von Werken früherer und zeitgenössischer Musik. Außerdem ging das Orchester der Philharmonie von Zeit zu Zeit in die Fabriken und gab dort mit größtem Erfolg sinfonische Konzerte.*) Es ist erwähnenswert, daß jeder große Arbeiterklub eine musikalische Arbeitsgruppe hat, in der sich unter Führung eines Instrukteurs Chor und Orchester (mit Blas- oder volkstümlichen Instrumenten) bilden, musikalischer Anfangsunterricht erteilt wird und volkstümliche Veranstaltungen geboten werden. Auf allen Feiern und Ausflügen treten die Arbeiterchöre als nicht wegzudenkende Teile in vorbildlicher Weise hervor. Wiederholt im Jahr veranstalten sie eigene Konzerte, in denen sich Arbeiter- und Schulchor vereinigen, um revolutionäre Gesänge und Volkslieder in künstlerischer Bearbeitung zu singen.

In der Volksmasse singt man viel und gern. Auf meinen großen Fahrten nach dem russischen Norden und Nordosten, aber auch an der ganzen Wolga überzeugte ich mich, daß in den Volksliedern und in der Volksmusik eine augenblickliche Krisis besteht. Noch lebendig und frisch im Gedächtnis der älteren Bevölkerung sind die Lieder besonders im Norden. Man kann sie eins nach dem andern aufdecken in musikalischen Schichten, die sich je nach der Entfernung vom Zentrum vertiefen. Es gibt Volkslieder, die mechanisch das Thema wiederholen und einen kurzen und geschlossenen Gesang in der Art von Coupletstrophen bilden, charakteristisch genannt Tschastuschka: städtischer und dörfischer Art. Tschastuschka hat kurze, prägnante und gleichmäßig gebaute Melodien. Der Rhythmus ist knapp und bündig. Dies ist die lebendige und ausdrucksvolle Antwort des Volkes auf das Leben. Tschastuschki werden schnell und gewandt improvisiert. In ihrer Grundlage liegt es, daß die melodischen Motive wenig speziellen Eigenwert besitzen; das Fundament der Motive bildet ein »Kern«. Diese »Kerne« verketten sich miteinander, werden variiert und verwandelt. Der Einfluß der städtischen Gebrauchsmusik ist unverkennbar, aber nichtsdestoweniger spiegelt sich in diesen Tschastuschki der Volkscharakter wieder; auch ein Einfluß der alten Tonarten liegt vor.

*) Das erste dieser Konzerte fand in der laufenden Saison unter Leitung von A. K. Glasunoff statt.

Augenblicklich kann man beobachten, wie im ganzen S. S. S. R. die Melodie von Gegend zu Gegend wandert und wie sich das typisch städtische Straßenmotiv, aufgefangen im Alltag der Straße, im Kino, beim Tee oder im Theater wandelt, je nach dem Charakter der Landschaft und der Abgeschlossenheit der Gegend. Es gibt glänzende Sänger der Tschastuschki. Niemals werde ich die Begegnung mit einem von diesen ländlichen Burschen vergessen, der bei der Eisenbahn angestellt war. Er sang solche Tschastuschki in der Nacht im Boot auf dem Fluß mitten im Walddickicht auf dem Wege zum Wasserfall Kivatsch.

Eine besondere Arbeitermusik gibt es bei uns nicht, aber Revolutionslieder in großer Menge. Diese sind entweder alte Melodien früherer geheimer Organisationen oder Studentenlieder, Hymnen oder frische, rhythmische Märsche, die jedoch melodisch von geringem Wert sind. In der Musikalischen Sektion des Staatsverlages gibt es eine Spezialabteilung für Musikagitation, die revolutionäre Texte, Themen und Stoffe bearbeitet. Es haben sich einige tüchtige Komponisten auf dem Gebiet dieser Gebrauchsmusik herausgebildet wie *Kraseff*, *Lobatscheff*, *Kortschmareff*, *Vaciljev-Buglai*. Von bekannteren Komponisten der revolutionären Epoche ist besonders *Kastaljskij* zu nennen, der Leiter des mustergültigen Volkschores, der Kenner und Forscher von Volksliedern, der Sammler russischer Handschriften.

Im letzten Jahre lebten die Fahrten und Expeditionen zur Sammlung von Volksliedern und Instrumentalmusik wieder auf. Äußerst fruchtbringend und reich an schönen Resultaten war die Expedition nach dem Norden, die im vergangenen Sommer von der musikalischen Abteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts in Leningrad organisiert worden war. Eine besondere Bedeutung kommt dem Moskauer Institut zu, das eine Sammlung kirgisischer Lieder mit mehr als tausend Melodien enthält.

In der Volksinstrumentalmusik erfreut sich augenblicklich die Harmonie der allergrößten Popularität: sie wird kunstfertig improvisiert. Was die Studienmaterialien der ethnographischen Museen in Leningrad und Moskau betrifft, so bewahren sie reiche Sammlungen alter und zeitgenössischer Volksmusikinstrumente. In Verbindung mit dem Studium der Volksmusik, den Opernproblemen, den Fragen der vergleichenden Musikwissenschaft und dem Entwurf der Gründung eines phonographischen Archivs stehen: das Interesse für neue Musik und das Erkennen ihrer Aufgaben, die Forschungsarbeiten der musikalischen Akustik, die Erbauung von Instrumenten und das Prüfen der mechanischen Grundlagen der Instrumentaltechnik, das Studium der Radiomusik und die Eröffnung ihrer Perspektiven usw. usw. Diese Arbeiten konzentrieren sich in Leningrad im akustischen Laboratorium der Musikabteilung des Staatlichen Kunsthistorischen Instituts, im Leningrader Laboratorium für experimentelle Elektromechanik (dieses unter Leitung von Professor *Kowalenskoff*) und im Kreis der Vierteltonmusik im Konservatorium. Ihr Organisator ist *Georg Rimskij-Korssakoff*.

Eine ähnliche Tätigkeit entwickelt in Moskau das oben erwähnte Staatliche Institut für Musikwissenschaft. Von dieser Abteilung, die sich besonders mit den Fragen der Temperierung befaßt, muß ich in erster Linie den bekannten Moskauer Theoretiker *Arsenij Awraamoff* erwähnen, der durch die Kühnheit seiner Ideen alles in Erstaunen setzt.

Wenden wir jetzt den Blick auf das musikalische Schaffen, so ist dabei zu bedenken, daß in einem gedrängten Artikel unmöglich ein erschöpfender Überblick über alle Ansichten, Gruppen und Richtungen gegeben werden kann. In Moskau konzentrieren sich alle bedeutenden Komponisten der schaffenden Jugend um die »Assoziation Zeitgenössischer Musik«. Von den Komponisten und Pädagogen, deren fortschreitender Einfluß sich am meisten bemerkbar machte und am tiefsten erwies, erscheint vor allem *N. J. Mjaskowskij* ausgezeichnet, ein hervorragender Sinfoniker aus der Tradition und Schule eines Tschaikowskij und Tanejeff. Aus der Reihe seiner Schüler hebt sich *Schebalin* heraus. An Mjaskowskij schließen sich weiter an und bilden die Führung im Musikleben Moskaus die Komponisten: *Aleksandroff*, *Gedike*, *Feinberg*, *Polowinkin*, *Melkich*, *Abramskij*, *Schenschin* u. a., ferner die Musikforscher und Theoretiker: *W. Beljajeff*, *Deržinowskij*, *Lamm*, *Popoff*, *Jakowleff* u. a. Das Staatliche Quartett unter dem Namen des Moskauer Staatlichen Konservatoriums hat tiefe ernste künstlerische Beziehungen zu allen Erzeugnissen neuen Schaffens. Komponisten und ausübende Musiker sind: *Gnesin*, *Roslawz*, *Weprika*, *A. Krein*, *Protopopoff*, *Sabanejeff*. Als angesehener und großer Musiktheoretiker in Moskau muß genannt werden *Boleslaw Jaworskij*, der Verfasser vom »System der harmonischen Spannungen«. In Leningrad gibt es zwei Grundgruppierungen, einmal die Vertreter der Schule von *Rimskij-Korssakoff*, dann die junge Schule *M. Steinbergs*. Am talentvollsten aus dieser ist *Dmitrij Schostakiwitsch*, dessen Sinfonie mit großem Erfolg in der Philharmonie aufgeführt wurde. Eine junge und fortschrittliche Gruppe bildet sich um den begabten Sinfoniker *Wladimir Schtscherwatscheff*. Dieser, ein Schüler von Steinberg, weicht allmählich von der traditionellen Schule ab, ist begeistert für die Jugend und verficht hitzig Reformbestrebungen im Konservatorium. Ihm schließen sich an die Komponisten: *Popoff*, *Tjulin*, *Rjasanoff*. Die beiden letzteren arbeiten außerdem auch theoretisch. Aus dieser Gruppe ragen zwei talentvolle, nach Charakter und Veranlagung verschiedene Komponisten hervor: *Kuschnareff* (ein bedeutender Nachfolger der Ansichten Tanejeffs, ein tiefer Theoretiker und interessanter Komponist im polyphonen Stil) und *Wladimir Deschewoff*, einer von den wenigen scharfen Köpfen, die in ihrer Musik das revolutionäre Melos reflektieren.

Die sinfonische Konzertorganisation in Leningrad ist die Staatliche Philharmonie. Ihr Direktor *M. G. Klimoff* leitet den vortrefflichen Chor der Staatlichen Kapelle, der a cappella und mit Orchester westeuropäische und russische Werke aufführt. Die Konzerte der Philharmonie und der Kapelle erfreuen sich

des lebhaftesten Interesses. Außerdem gibt es in Leningrad eine Assoziation Zeitgenössischer Musik, Vereinigung Neuer Musik, Gesellschaft der Freunde von Kammermusik.
Dieser kurze Querschnitt durch das musikalische Leben in S.S.S.R. erschöpft bei weitem nicht alle seine Erscheinungen und kann nur als gedrängte Einführung zum ersten Bekanntmachen gelten. Die Musik ist bei uns mit jedem Jahr im Steigen begriffen. In allen Schichten der Bevölkerung zeigt sich so oder so ihre Anziehungskraft und das Verlangen nach musikalischer Bildung. Alles spricht dafür, daß der kritische Moment im Musikleben vorüber ist und daß wir an der Schwelle einer neuen Epoche musikalischen Aufschwungs stehen.

ALEXANDER BORODIN UND FRANZ LISZT

VON

KURT VON WOLFURT-BERLIN

Es ist im allgemeinen kaum bekannt, daß der in Deutschland noch viel zu wenig gewürdigte russische Komponist *Borodin* in sehr regen Beziehungen zu *Franz Liszt* stand, der für den Meister aus Petersburg eine große Sympathie und sogar Verehrung hegte. Borodin unternahm Ende der siebziger und Anfang der achtziger Jahre wiederholt Reisen nach Deutschland und besuchte jedesmal Liszt in Weimar, der ihn mit Aufmerksamkeiten überhäufte. Veranlassung zur Bekanntschaft hatte Borodins 1. Sinfonie in Es-dur gegeben, für die Liszt durch seinen meisterhaften Vortrag auf dem Klavier überall Propaganda machte. Nun gibt es eine ganze Anzahl höchst anschaulich geschriebener Briefe des russischen Komponisten, die er während der verschiedenen Reisen an seine Frau und auch an César Cui nach Petersburg richtete, deren lebendige Darstellungsart ein helles Bild auf die Beziehungen der beiden Künstler zueinander wirft. Im folgenden seien einige Auszüge aus den Briefen (in freier Übersetzung aus dem Russischen) wiedergegeben.
»Die lange Figur, im langen schwarzen Rock, mit der langen Nase und den langen grauen Haaren empfing mich ungemein freundlich.«*)
»Sie haben eine vortreffliche Sinfonie geschrieben,« war Liszts erste Anrede, »ich bin ganz betroffen. Noch vor zwei Tagen spielte ich sie dem Großherzog vor, und der war sehr entzückt von ihr. Alle Sätze sind Meisterwerke, und das Scherzo ist mehr als erstaunlich, es trägt den Stempel des Genies an sich.«
Als der Autor der Sinfonie, fast bestürzt über den so unerwartet feurigen Empfang, anfing, Liszt auf diesen oder jenen Fehler und auf etwaige Unge-

*) Es handelt sich hier um Borodins allerersten Besuch bei Liszt in Weimar im Jahre 1877, der ersten Begegnung zwischen den beiden Künstlern.

schicklichkeiten der Satzweise aufmerksam zu machen, wurde er beständig durch die Ausrufe seines Wirts unterbrochen.

»Um Gottes willen, ändern Sie nichts. Sie modulieren niemals ohne Sinn oder ungeschickt. Sie haben allerdings einen großen Schritt nach vorn gewagt. Aber das ist ja gerade Ihr Hauptverdienst. Hören Sie nicht auf Leute, die Sie von Ihrer Richtung abbringen wollen. Glauben Sie mir, Sie sind auf dem richtigen Wege. Erinnern Sie sich, daß man auch Mozart und Beethoven allerhand Ratschläge gegeben hat, und daß diese niemals große Meister geworden wären, wenn sie solchen Ratschlägen gefolgt wären.«

Borodin war bekanntlich bis an sein Lebensende Professor der Chemie an der Medizinischen Akademie in Petersburg, und Liszts Bewunderung galt im besonderen auch dieser erstaunlichen Doppelbegabung, die sich in der Chemie ebenso fachmännisch betätigte wie in der Musik. Als der Weimarer Meister hörte, daß der russische Musiker niemals den systematischen Musikunterricht eines Konservatoriums genossen hätte, entströmten ihm Worte zustimmender Begeisterung:

»Aber das ist ja Ihr Glück, lieber Freund. Arbeiten Sie, fahren Sie fort zu arbeiten, auch wenn Ihre Kompositionen nicht gespielt, nicht gedruckt, nicht beachtet werden sollten. Glauben Sie mir: Sie werden sich einen Ehrenplatz erobern. Ich sage Ihnen keine Komplimente, ich bin so alt, daß es mir schlecht anstehen würde, etwas anderes zu sagen, als was ich denke. Dafür liebt man mich hier auch nicht. Aber ich kann doch nicht sagen, daß man bei uns gute Sachen komponiert, wo ich sie doch für schwächlich, talentlos und ohne Leben halte.«

Abends fand ein intimes Essen im Hause der Baronin Meyendorff, der Witwe des früheren russischen Gesandten statt. In Gegenwart des Großherzogs spielte Liszt Borodins 1. Sinfonie vierhändig mit einem seiner talentvollsten Schüler. Er schäumte nur so über vor Vergnügen bei einzelnen originellen und pikanten Wendungen der Musik und wechselte bald mit dem Komponisten, bald mit dem Herzog triumphierende Blicke. Nachher trug Borodin Abschnitte aus seiner Oper »*Fürst Igor*« vor, die ebenfalls viel Beifall fanden.

An anderer Stelle*) stößt man auf folgende Beobachtungen des russischen Meisters:

»Im Gespräch bevorzugt Liszt immer die französische Sprache. Deutsch und italienisch spricht er nur, wenn es notwendig ist, obgleich er alle drei Sprachen vollkommen beherrscht. Er spricht überhaupt sehr gut: frei, bildhaft, geistreich, klug und mit Feuer. Dabei öffnet sich der Mund weit und schließt sich wieder fest, und jede Silbe wird deutlich abgesetzt. Nachdem Liszt etwas gesagt hat, schließt er den Mund endgültig, wirft den grauen Kopf zurück und heftet den Adlerblick auf seinen Zuhörer, als ob er fragen möchte: nun wollen wir sehen, was du darauf zu antworten hast . . .«

*) »Liszt bei sich zu Hause«. Persönliche Erinnerungen von Borodin. Petersburg 1883.

»In bezug auf sein Spiel versetzte mich — im Gegensatz zu allem darüber Gehörten — die äußerste Einfachheit und Strenge der Ausführung in Erstaunen; eine vollkommene Abwesenheit des irgendwie Gemalten oder des auf den äußeren Effekt Berechneten. Die Fülle an Kraft, Energie, Leidenschaftlichkeit, Feuer ist — ungeachtet seiner Jahre — ganz unbeschreiblich. Noten und Partituren liest er natürlich vorzüglich vom Blatt. Aber sein Sehvermögen ist schon geschwächt, und wenn er irgendein Vorzeichen beim Spielen übersieht, so macht er ärgerlich auf den Noten mit dem Bleistift ein ungeheuerliches ♯ oder ein ♭. Spielt er etwas durch, so fängt er manchmal an, eigenes hinzuzusetzen, und so entsteht allmählich unter seinen Händen nicht das betreffende Stück, sondern eine Improvisation darüber — eine jener glänzenden Transkriptionen, die seinen Ruhm als improvisierenden Klavierspieler in die ganze Welt getragen haben.«

Wie eine reizvolle Novelle liest sich ein Brief Borodins an Cäsar Cui.*)

Magdeburg, den 12. Juni 1881.

Am 9. Juni traf ich von Berlin in Magdeburg um 10 Uhr 50 morgens ein. Da mir ein Mitreisender unterwegs geraten hatte, im Kaiserhof abzusteigen, jenem Hotel, das sich ganz nahe der Johanniskirche befindet, wo das erste Konzert des Tonkünstlerfestes stattfinden sollte, so nahm ich einen Gepäckträger für meinen Koffer und machte mich mit ihm zu Fuß auf den Weg. Kaum waren wir aus dem Bahnhof herausgetreten, als er sagte:

»Hier gab es gestern ein Fest.«

»Was für ein Fest?«

»Wie? Sie wissen es nicht? Wir haben einen berühmten Gast erhalten, den alten Liszt. Es gab einen großen Volksauflauf, die ganze Stadt befand sich auf dem Bahnhof. Und als der alte Meister eintraf, wurde er mit demselben Enthusiasmus empfangen wie eine Majestät ...«

»In welchem Hotel ist er abgestiegen?«

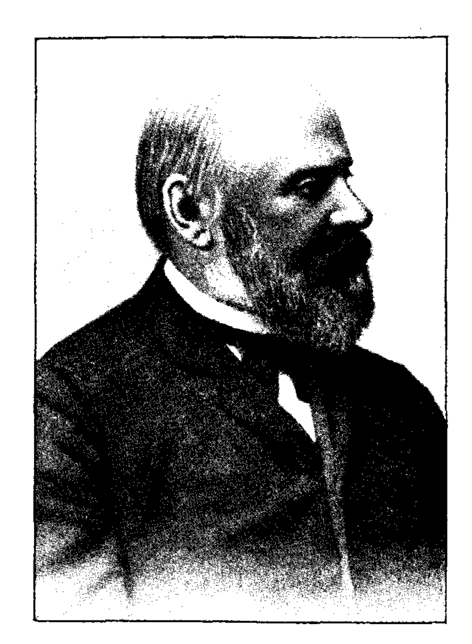
»Im Hotel Koch,« antwortete der Gepäckträger.

»Also bringen Sie mir meinen Koffer schnell ins Hotel Koch,« sagte ich zu ihm. Das Hotel befand sich gegenüber dem Bahnhof. Liszt bewohnte das Zimmer Nummer 1 in der ersten Etage. Die Nummer 34 im zweiten Stock war frei. Dort stellte ich meinen Koffer ab, suchte eine Visitenkarte hervor und begab mich hinunter. Plötzlich befand ich mich Spiridon, dem montenegrinischen Diener Liszts, gegenüber. Er erkannte mich sofort, begrüßte mich stürmisch auf italienisch und öffnete vor mir die Flügeltüren; ohne Anmeldung betrat ich ein großes Zimmer, in dessen Mitte ein Blüthnerflügel stand.

Liszt befand sich gerade mit drei Damen in der Nähe des Fensters und dankte ihnen für die mitgebrachten Blumen. Kaum hatte er mich bemerkt, als er die Arme zu mir ausstreckte und ausrief:

---

*) Der Brief wird mit Auslassungen gebracht.



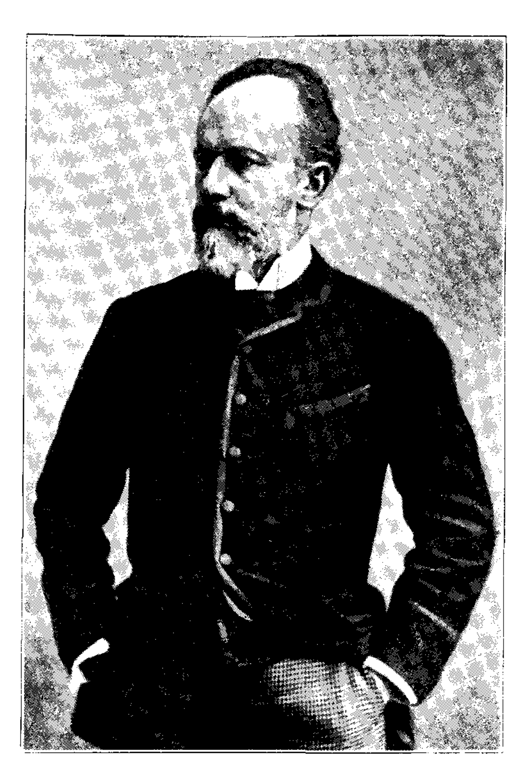
Miljij Balakireff



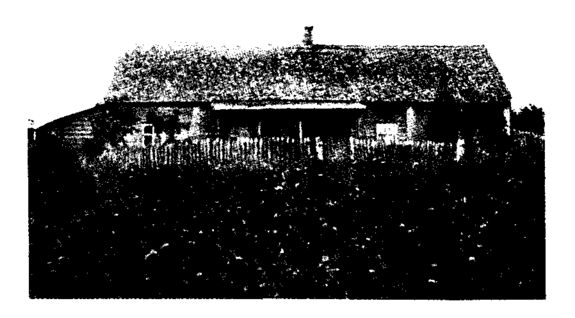
Nicolaj Rimskij-Korssakoff
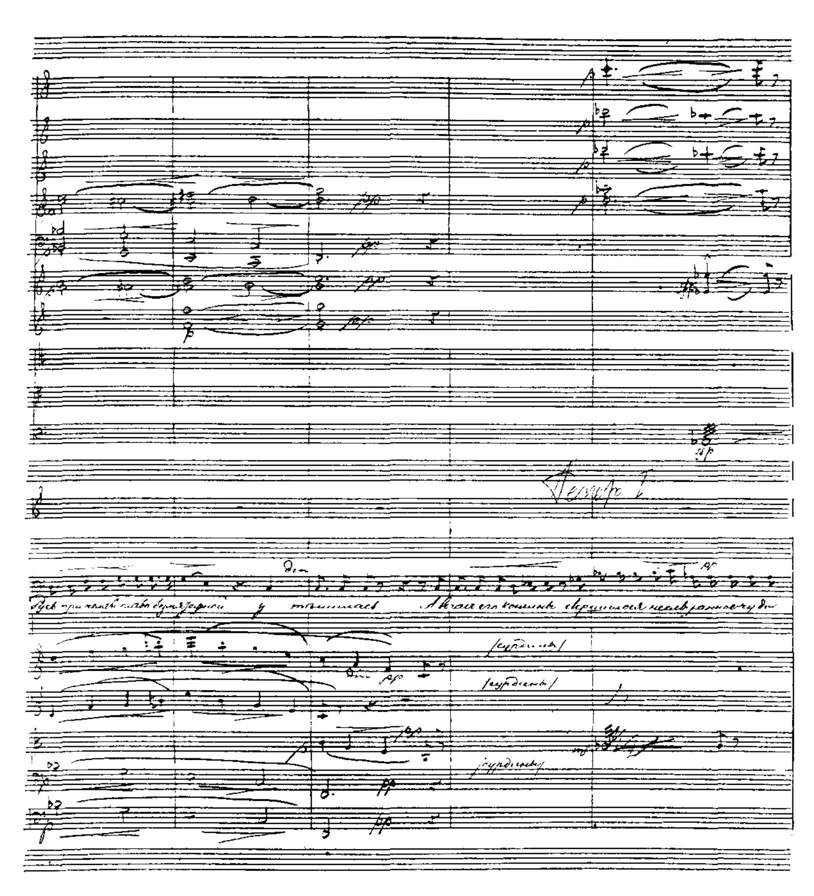


Modest Mussorgskij



Peter Tschaikowskij



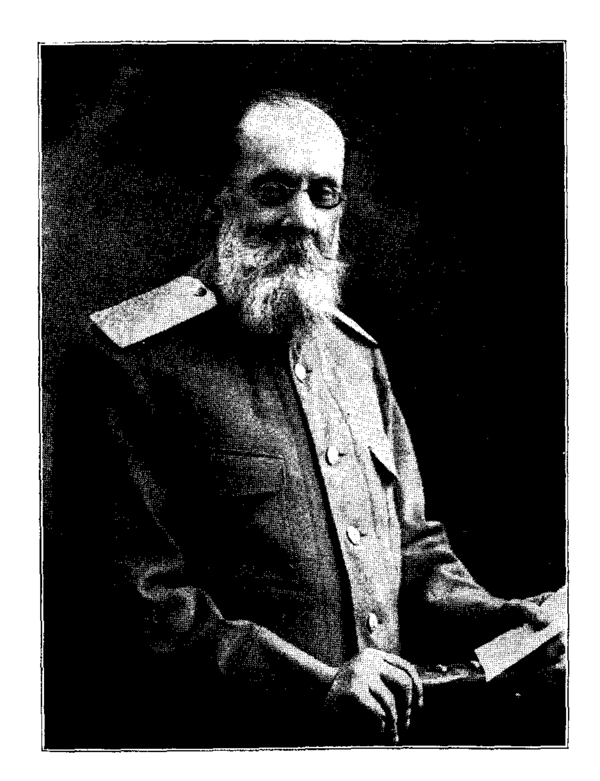
Das Geburtshaus Mussorgskijs in Karewo



Eine Seite aus Mussorgskijs Original-Partitur des »Boris Godunoff«
(Klosterszene)



Alexander Borodin



Cäsar Cui

»Ah, lieber Herr Borodin, seien Sie willkommen! Ich bin sehr erfreut, Sie zu sehen, seit wann sind Sie da? Sie speisen mit mir heute zu Mittag, nicht wahr? Wo wohnen Sie?«

Und mit seinen Eisenfingern drückte er mir die Hände wie mit einem Schraubstock.

Die Damen verabschiedeten sich, und ich wollte dasselbe tun, um so mehr, als ich hörte, daß die Probe bald beginnen sollte. Aber Liszt hielt mich zurück und bat mich, mit ihm zu plaudern, während er seine Toilette machen würde.

»Sehen Sie, was ich da auf dem Pult habe,« sagte Liszt, indem er mir einen aufgeschlagenen Klavierauszug zeigte. »Bewundern Sie das und merken Sie sich, wie man bei uns komponiert. Was halten Sie davon?«

Und Liszt ließ auf dem Flügel einige Akkorde des Oratoriums »Bonifacius« von Nicolai erklingen, dessen Aufführung auf dem Tonkünstlerfest stattfinden sollte.

»Das ist der Bonifacius. Ist das nicht trivialster Mendelssohn-Stil! Da haben Sie Musik, wie sie heute in Deutschland verfertigt wird! Aber Sie werden das heute hören und Sie werden selbst urteilen. Nein! Ihr Russen, ihr seid uns unentbehrlich. Ihr habt in euch eine lebhafte und sprudelnde Quelle; euch gehört die Zukunft, während es hier nach Leichnam riecht ... Und was machen Ihre Musiker? Ich habe das Buch von Cui über russische Musik gelesen, und es hat mich sehr gefesselt. Was machen Balakireff und Rimskij-Korssakoff? Übrigens, hier befindet sich einer ihrer jungen Landsleute, der das Klavierstück »Islamey« von Balakireff nicht schlecht spielt. Sie werden es hören!«

Unterdessen ließ der treue Kammerdiener Spiridon, der seit sieben Jahren bei Liszt in Diensten ist, diesem keine Ruhe, um ihn zu rasieren und anzuziehen. Aber der unermüdliche Greis kapitulierte nicht und fuhr fort, mich mit Fragen zu bestürmen.

Ich versuchte von neuem, mich zu verabschieden, und Liszt hielt mich wieder zurück.

»Aber bleiben Sie doch! Ich bin entzückt, Sie hier in Magdeburg zu sehen; ich bedaure sehr, daß Sie nicht in Baden-Baden waren. Ihre Sinfonie*) hat einen großen Erfolg gehabt! Sie hätten sie in Baden-Baden hören sollen, die Aufführung hätte sie befriedigt. Solche Sachen muß man bei uns in Deutschland aufführen; das gibt einen Stoß nach vorwärts! Also, bleiben Sie da und setzen Sie sich.«

Nach vielen Ermahnungen Spiridons ließ Liszt sich endlich herbei, in das benachbarte Schlafzimmer hinüberzugehen, wo der Montenegriner ihn in einen Sessel nötigte, um ihn zu rasieren. Liszt aber fuhr fort, mich mit Fragen zu bestürmen, obgleich die Tür uns trennte.

*) Nr. 1 in Es-dur. Aufführung auf dem Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in Baden-Baden am 20. Juni 1880. Mit großem Erfolg.

»Aber kommen Sie doch hierher; ich werde mich nicht als schüchternes junges Mädchen aufspielen; Sie werden mir erlauben, daß ich die Toilette vor Ihnen mache, lieber Herr Borodin; übrigens wird das nicht lange dauern.«
Ich betrat das Schlafzimmer; Liszt saß im Lehnstuhl; der Montenegriner legte ihm eine Serviette um den Hals, wie man das bei kleinen Kindern zu tun pflegt, aus Furcht, sie könnten sich beschmutzen. Links von der Tür befanden sich auf einem kleinen Tisch einige Notenblätter in Unordnung, die augenscheinlich in einem Augenblick der Inspiration beschrieben worden waren. Unwillkürlich neigte ich mich hin, sah eine Partitur und neben ihr einen Auszug für Klavier; beides von Liszts Hand, mit Flecken und ausradierten Stellen.
»Wissen Sie, was das ist?« sagte Liszt, ohne meine Frage abzuwarten. »Das wird Ihnen Spaß machen. Ich komponiere einen zweiten Mephisto-Walzer. Plötzlich hatte ich Lust dazu; das ist ganz neu. Ich richte ihn eben für Klavier ein. Wenn Sie es sich ansehen wollen, so nehmen Sie die Partitur . . . Nein, nicht diese,« rief Liszt, »das ist eine schlechte Abschrift; nehmen Sie diese.« Und ehe mir dazu Zeit übrigblieb, hatte der alte Maestro mit den grauen Haaren seinen Lehnstuhl und das Rasiermesser des Montenegriners verlassen; mit eingeseiften Wangen fuhr er unter die Noten und holte eine andere Partitur hervor.
»Da, lesen Sie sie durch.«
Aber das war mir unmöglich, denn Liszt sprach ohne Unterbrechung, fragte mich, ob ich irgendein Manuskript mitgebracht hätte, wann meine Sinfonien im Druck erscheinen könnten usw.
Als ich ihm sagte, daß ich mich glücklich schätzen würde, seinen »Danse macabre« zu hören, den ich für eines der stärksten Werke für Klavier und Orchester hielte: durch die Originalität der Idee und der Form, durch die Schönheit, Tiefe und Gewalt des Themas, die Neuheit der Instrumentation, durch die Stärke des religiösen und mystischen Gefühls, den gotischen und liturgischen Charakter, — geriet Liszt immer mehr in Aufregung:
»Ja,« sagte er, »das gefällt euch Russen, aber hier liebt man das nicht. Man hat das Stück fünf- oder sechsmal in Deutschland gegeben, und trotz vortrefflicher Ausführung hat es vollkommen Fiasko gemacht. Dieses Mal war das Orchester bei der ersten Probe sehr erstaunt und hat sich nur allmählich daran gewöhnt. Wenn Sie es lieben, werden Sie vollständig zufrieden sein . . .«
Während wir uns auf diese Weise unterhielten, war er mit seiner Toilette fertig geworden. Spiridon hatte am Hals des Meisters ein kleines schwarzes Barett mit weißem Rand, das Abzeichen des katholischen Abbés, befestigt und ihm, nicht ohne Schwierigkeit, einen langen schwarzen Rock über den Kopf gezogen . . .
In der Johanniskirche, wo die Probe stattfinden sollte, war eine Reihe von Stühlen gegenüber der Orgel aufgestellt worden, die für Ehrengäste reserviert wurden. Bei unserem Eintritt erhob sich das ganze Auditorium, um Liszt zu

grüßen, und es entstand eine allgemeine Bewegung. Man hatte gerade mit der Probe der Krönungsmesse von Liszt begonnen, deren erste Aufführung am 8. Juni 1867 in Budapest, aus Anlaß der Krönung des Kaisers Franz Joseph zum ungarischen König, vor sich gegangen war.

Liszt hörte zu, indem er von Zeit zu Zeit die Augen schloß und das Haupt neigte. Auch machte er Bewegungen mit den Lippen und murmelte für sich selbst Beobachtungen oder teilte sie uns mit. Plötzlich wurde er ernst und wiederholte mehrmals:

»Aber das stimmt ja nicht.«

Und nicht mehr an sich haltend, sprang er auf, um sich in der Richtung zum Chor auf den Weg zu machen. Da er sich kurze Zeit vorher am Bein verletzt hatte, so hinkte er leicht. Gestützt auf einen Bekannten, schritt der Greis kräftig aus, und bald wurde sein graues Haupt hinter dem Pult des Dirigenten sichtbar.

Nachdem er dem Kapellmeister und den Musikern seine Wünsche erklärt hatte, ließ er die Stelle von neuem probieren und ruhte nicht eher, als bis die Celli und Bässe ihre pizzicati nicht gleichzeitig mit den Akkorden, sondern nachschlagend (also synkopisch) hervorbrachten; so, wie es in den Stimmen verzeichnet stand.

Nach der Krönungsmesse sollte das Oratorium »Bonifacius« von Nicolai drankommen. In bezug auf dieses Werk wurden Scherze gemacht, und jemand behauptete, es hieße nicht »Bonifacius,« sondern »Malefacius«.

Aber bald trat Stille ein, da der Komponist des »Bonifacius« sich neben Liszt gesetzt hatte, der die Partitur in Händen hielt. Liszt schwieg und machte jetzt nur noch kurze Bemerkungen über die Ausführung durch die Mitwirkenden. Nicolai schien mit seinem Erfolg nicht sehr zufrieden zu sein . . .

Als wir nach Hause kamen, war es Essenszeit; der Tisch war gedeckt und das Eßzimmer voller Menschen. Das Gedeck für Liszt hatte man mit einer Krone aus Lorbeer eingefaßt, und davor befand sich ein ungeheures Blumenbukett. Das Mittagessen verlief heiter und sehr anregend; es wurden Toaste auf Liszt ausgebracht, die dieser erwiderte.

Nach dem Mittagessen legte Liszt sich nach seiner Gewohnheit nieder, was in diesem Falle um so notwendiger war, als das Konzert bereits um $6^1/_2$ Uhr anfangen sollte . . .

Abends, im Konzert, setzte er sich in die erste Reihe der Stühle. Ihm gegenüber saß eine Schar von Damen auf den Bänken, mit dem Rücken zur Orgel, mit dem Gesicht zu Liszt. Obgleich ich nicht zum Festkomitee gehörte, lud man mich ein, auf einem der Ehrenplätze, in der ersten Reihe neben Liszt und seinen Begleitern Platz zu nehmen. Diese Lage war sehr günstig, um zu beobachten.

Das Publikum der ersten Bänke glotzte Liszt ohne jede Zurückhaltung an, verfolgte seine geringsten Bewegungen und suchte sogar seine Unterhaltung

aufzufangen. Als Fräulein Martha Remmert, seine Schülerin, eine hübsche, blonde Deutsche, an ihm grüßend vorüberging, um ihren Platz zu erreichen, hielt Liszt sie zurück und setzte sie neben sich; mit jenem einschmeichelnden und liebevollen Lächeln, das ihm eigen ist. Die benachbarten Damen aber erröteten vor Zorn, richteten ihre bösen Augen auf die glückliche Remmert und hörten während des ganzen Konzerts nicht auf, zu lächeln und sie mit mißgünstigen Blicken zu durchbohren. Liszt aber plauderte liebevoll und zuvorkommend mit ihr, was den Zorn der Damen nur vergrößerte.

Das Konzert dauerte recht lange. Nach der Krönungsmesse und einem Orgelkonzert kam der unglückliche »Bonifacius« an die Reihe. Liszt war sichtlich ermüdet; er langweilte sich, kämpfte mit dem Schlaf und schlummerte sogar ein. Das kommt bei ihm oft vor, wenn er, ungeachtet seiner Müdigkeit, aus irgendeinem Grunde glaubt, bis zum Schluß des Konzerts ausharren zu müssen. Übrigens schläft er sehr geschickt, indem er den Kopf neigt, die Augen schließt und die Unterlippe emporzieht. Er fängt dann an zu schnarchen, was ihm sogar in wachem Zustand mitunterläuft, wenn er aufmerksam zuhört. Das Publikum kann in solchen Augenblicken glauben, daß er vollkommen in die Schönheit der Komposition versunken ist. Um nicht zu zeigen, daß er ganz einfach schläfrig ist und nichts mehr hört, schlägt Liszt seine Knie mit dem Finger, als ob er den Takt angeben wolle.

Nach dem Konzert verging dieser, durch den Bonifacius hervorgerufene hypnotische Zustand. Alle Freunde Liszts versammelten sich im Eßzimmer des Hotels um den Meister, der dem Tisch präsidierte und die heiterste Laune zurückgewonnen hatte; der geistreich und liebenswürdig plauderte, mit gutem Appetit dem Essen und dem Wein zusprach und nicht aufhörte zu scherzen. Das Abendessen verlief geräuschvoll und fröhlich. Der Held des Tages, der alte Sünder und große Verehrer des weiblichen Geschlechts hatte zu seiner Rechten die Pianistin Martha Remmert, zu seiner Linken die Sängerin Breitenstein aus Erfurt sitzen; er machte ihnen, wie immer, außerordentlich den Hof. Bis Mitternacht blieb Liszt anwesend, dann zogen er und die meisten Gäste sich zurück.

BORODIN ODER SEINE FREUNDE?

(ANLÄSSLICH EINER »ENTDECKUNG« DER HERREN LAMBERT UND CALVOCORESSI)

VON

SERGEI DIANIN UND ANDREAS RIMSKIJ-KORSSAKOFF*)

In der Dezember-Nummer der »Revue Musicale« vom Jahre 1924 macht M. D. Calvocoressi in einem Artikel »Après Moussorgskij Borodine« Mitteilung von der Entdeckung eines gewissen Constant Lambert, die darin besteht, daß er augenfällige Unterschiede zwischen den Notentexten der Partitur und der Klavierübertragung der Es-dur-Sinfonie von Borodin festgestellt hat. Auf Grund dieser Entdeckung behauptet Herr Calvocoressi, daß die Partitur der Es-dur-Sinfonie nach dem Tode Borodins einer eingreifenden Bearbeitung durch N. A. Rimskij-Korssakoff und A. K. Glasunoff unterzogen worden sei. Der Kritiker äußert seine Entrüstung über solch ein pietätloses Verhalten dem Schaffen Borodins gegenüber und stellt diese angebliche Bearbeitung in Parallele mit den redaktionellen Veränderungen, die derselbe Rimskij-Korssakoff am »Boris Godunoff« von Mussorgskij vorgenommen hat.**) Er geht aber noch weiter und spricht die Vermutung aus, daß die »Entstellungen« des Textes der Es-dur-Sinfonie die Billigung und den Beifall ihres Verlegers, W. W. Bessel, gefunden hätten. Nach einer tiefsinnigen Schlußfolgerung des Herrn Calvocoressi hätte dann der Verleger Maßregeln ergriffen, um die bei Lebzeiten Borodins erschienene Originalpartitur aus dem Verkauf zu ziehen, wodurch die Tatsache ihre Erklärung fände, daß diese Partitur jetzt nirgends mehr aufzutreiben sei.

Angesichts dessen, daß der ganze Artikel »Après Moussorgskij Borodine«, soweit er Borodin angeht, aus einer ununterbrochenen Kette von Irrtümern

*) Der vorliegende Aufsatz wurde mir von Dr. phil. Andreas Rimskij-Korssakoff, dem in Leningrad als Bibliothekar der Musikabteilung der (früher kaiserlichen) Öffentlichen Bibliothek und als Musikschriftsteller lebenden Sohne des Komponisten, mit der Bitte um Übersetzung und Veröffentlichung übergeben. Ich willfahre dieser Bitte um so lieber, als es wahrlich an der Zeit ist, mit aller Energie der würdelosen Kampagne entgegenzutreten, die schon seit geraumer Zeit von einer gewissen Gruppe französischer Musikschriftsteller gegen die von ehrlichster Überzeugung und selbstloser Opferwilligkeit geleitete Handlungsweise N. A. Rimskij-Korssakoffs als künstlerischem Testamentsvollstrecker seiner Freunde Mussorgskij und Borodin geführt wird. Man merkt nachgerade die Absicht, und das beginnt zu verstimmen, zumal ja auch aus den nachstehenden Ausführungen deutlich hervorgeht, auf welch ein bescheidenes Maß von Sachkenntnis sich das Urteil dieser französischen Schriftsteller stützt. Oskar v. Riesemann.

**) Ohne hier auf die Frage der verschiedenen Redaktionen des »Boris Godunoff« von Mussorgskij näher einzugehen, was aus dem Rahmen dieses Aufsatzes hinausführen würde, muß doch mit äußerster Verwunderung festgestellt werden, daß Herr Calvocoressi voller Sympathie das *unsinnige Projekt* einer englischen Firma erwähnt, den »Boris« von irgendeinem englischen Komponisten nach dem Original-Klavierauszuge von Mussorgskij (der bei Lebzeiten des Komponisten herausgegeben wurde und von Druckfehlern, deren Feststellung den besten Kennern des Gegenstandes oft große Mühe macht, wimmelt) neu instrumentieren zu lassen. Weiß denn Herr Calvocoressi nicht, daß die authentische Partitur des »Boris Godunoff« von der Hand Mussorgskijs sich in Leningrad in der Zentralbibliothek der Akademischen Staatstheater befindet? Weiß er es aber, wie kann er dann, bei einiger Ehrfurcht vor dem Andenken und dem Genie Mussorgskijs, der barbarischen Idee das Wort reden, den »Boris« von einer Person instrumentieren zu lassen, die dem Geiste des Komponisten völlig wesensfremd ist — er, der die Orchestrierung Rimskij-Korssakoffs, des Freundes und ständigen Beraters Mussorgskijs, so schroff ablehnt?

übelster Art besteht und die völlige Unkenntnis des Verfassers vom berührten Gegenstande offenbart, halten wir es für unsere Pflicht, die Frage in den nachfolgenden Zeilen kurz zu beleuchten. Die Aufgabe ist um so leichter, als im Borodinschen Familienarchiv *) und in dem erhaltenen Teil der Notenbibliothek Borodins, alles zu diesem Zwecke erforderliche Material vorliegt.

Die vom Komponisten selbst hergestellte Klavierübertragung der Es-dur-Sinfonie von Borodin ist bekanntlich im Jahre 1874 von W. W. Bessel erstmalig herausgegeben worden.**) Den Druck der Partitur lehnte Bessel anfangs aus materiellen Gründen ab; die häufigen Aufführungen der Sinfonie in Rußland und ihre erste Aufführung in Deutschland (Baden-Baden am 20. Juni 1880) fanden infolgedessen nach der handschriftlichen Partitur statt. Zur Bekräftigung dieser Tatsache mag unter anderem folgender Satz aus einem unveröffentlichten Briefe W. W. Stassoffs an Borodin vom 6./18. Juli 1880 dienen: ». . . Ja, noch eines: es ist dringend notwendig, die Partituren Ihrer beiden Sinfonien drucken zu lassen.« (Archiv Borodins.)

Nach dem Triumph, den die Sinfonie in Baden-Baden errang, brachte der Verleger dem Gedanken der Drucklegung der Partitur mehr Verständnis entgegen. Im Jahre 1882 wurde mit dem Stich begonnen. Auf Grund einiger Hinweise Balakireffs,***) Franz Liszts und anderer Freunde, *vor allem aber auf Grund seiner eigenen gereiften und geklärten schöpferischen Einsicht, hielt Borodin es für notwendig, in der Partitur der Sinfonie eine Reihe redaktioneller Veränderungen anzubringen.*

Die Korrekturen wurden im Sommer 1882 erledigt, was unter anderem aus folgendem Bruchstück eines unveröffentlichten Briefes Borodins an seine Gattin vom 15./27. August aus Moskau hervorgeht: ». . . mit den Korrekturen hat es ein Mißverständnis gegeben. Der erste Satz ist längst in die Druckerei abgeschickt . . . bei mir befindet sich die Korrektur des vierten Satzes, d. h. des Finale, und die zweite von Rimskij-Korssakoff durchgesehene Korrektur des Andante.« (Archiv Borodins.)

Die gedruckte Partitur ist augenscheinlich nicht später als in der zweiten Hälfte des November 1882 in den Verkauf gelangt, was aus einem (im erwähnten Buche Findeisens über W. W. Bessel angeführten) Briefe Borodins an seinen Verleger vom 15./27. November 1882 hervorgeht. Borodin bittet in diesem Brief, nach dem Titelblatt eine Seite mit der Widmung an Balakireff einzufügen, die infolge einer Nachlässigkeit der Druckerei ausgelassen war. Augenscheinlich kam diese Bitte zu spät, denn die Partitur

*) Das Archiv befindet sich jetzt im Besitz eines der Verfasser dieses Aufsatzes — S. A. Dianins.

**) Siehe N. F. Findeisen: »W. W. Bessel«, Petersburg, S. 32. Alle späteren Ausgaben der Klavierübertragung sind notengetreue Nachdrucke dieser ersten Ausgabe.

***) Wie aus einer eigenhändigen Notiz Borodins hervorgeht, übersandte er an Karl Riedel für die Aufführung der Sinfonie in Baden nebst der Partitur ein ganzes Verzeichnis der von Balakireff in Vorschlag gebrachten Abänderungen.

erschien ohne Widmung. Dieser Umstand ermöglicht es, den Zeitpunkt des Erscheinens der Partitur ziemlich genau zu bestimmen.
Diese Druckausgabe der Partitur ist die einzige, die existiert und je existiert hat. Eine andere Ausgabe unter Redaktion Rimskij-Korssakoffs und Glasunoffs ist nie erschienen. Herr Calvocoressi (oder sein Informator) hat augenscheinlich die erste Sinfonie Borodins mit der zweiten verwechselt.
In der Bibliothek Borodins befinden sich zwei Exemplare der Partitur der Es-dur-Sinfonie (in der Ausgabe vom Jahre 1882) mit Bleistiftnotizen von der Hand Borodins (Angaben von zulässigen Strichen für die Aufführung in Deutschland u. a.). Wir haben uns der Mühe unterzogen, die von Herrn Calvocoressi gemachten »Entdeckungen« nach diesen unzweifelhaft Borodin gehörigen und von niemandem als von ihm selbst »revidierten« Exemplaren nachzuprüfen. Dabei stellte sich natürlich heraus, daß alle von Herrn Calvocoressi angeführten Abweichungen der Partitur vom Klavierauszug (»revisions« Nr. 1, 2, 3) schon in der gedruckten Partitur vom Jahre 1882 vorliegen. *Daraus folgt, daß alle diese Veränderungen unzweifelhaft von Borodin selbst und von niemandem sonst vorgenommen worden sind.*
Das sind die Tatsachen. Sie beweisen zur Evidenz, daß N. A. Rimskij-Korssakoff und A. K. Glasunoff keinerlei Korrekturen und Veränderungen in der Partitur der Es-dur-Sinfonie von Borodin angebracht haben.*) Ebensowenig kann von irgendwelchen Machenschaften des Verlegers Bessel die Rede sein, durch welche eine angebliche Originalpartitur der Sinfonie aus dem Verkaufe gezogen und durch eine andere ersetzt worden wäre, denn die Partitur ist nur in einer einzigen, unter Aufsicht des Komponisten hergestellten Ausgabe vorhanden, eben derselben, mit Hilfe derer Herr Lambert seine Entdeckung gemacht hat.
Man kann nicht umhin, seiner Verwunderung Ausdruck zu verleihen, daß M. D. Calvocoressi, der sich für einen Kenner der russischen Musik hält, es gewagt hat, öffentlich so leichtfertige Beschuldigungen zu erheben, ohne sich vorher mit dem vorhandenen Tatsachenmaterial bekannt gemacht zu haben. Er hätte größere Vorsicht üben und es vermeiden sollen — in dem Bestreben, das Andenken Rimskij-Korssakoffs und den Namen des noch lebenden russischen Meisters Glasunoff zu verunglimpfen —, sich selbst zu kompromittieren.
Dieser törichte Vorfall erweckt Bedauern, daß bis jetzt keine vollständige, akademisch genaue Gesamtausgabe der Werke Borodins mit allen Varianten und den dazugehörigen historischen Kommentaren vorliegt. Solch eine Ausgabe würde das Erscheinen von Aufsätzen, gleich dem betrachteten, unmöglich machen.

---

*) Die Druckausgabe der Partitur, die *nach dem Tode* Borodins erschien, trägt augenscheinlich *aus diesem Grunde* den Vermerk: »Edition redigée par N. Rimskij-Korssakoff et A. Glasunoff.«

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

BRUCKNERS 30. TODESTAG

Über Anton Bruckners letzte Tage schreibt *Hans Böhm* nach den Erinnerungen von Bruckners Arzt Dr. Heller im *Berliner Tageblatt* (30. September 1926): »Anfangs Juli 1896 befiel ihn plötzlich eine schwere Lungenentzündung und arge Atemnot, so daß man das Ärgste befürchten mußte . . .« »Zeitweise war der Künstler bei so guter Laune. daß er seinen Besuchern heitere Bauernweisen, sogenannte ›Landler‹ vorspielte. An einem Sonntag verlangte er plötzlich zur Kirche zu gehen, doch konnte ihm dies mit Rücksicht auf das kühle und regnerische Wetter nicht gestattet werden. Da glaubte er, man wolle ihn seiner Freiheit berauben und, als Dr. Heller zu ihm kam, mußte er Bruckner auf dessen dringende Forderung das nachfolgende ›*Freiheitszeugnis*‹ ausstellen, das sich im Nachlaß vorfand:

›Nachdem Herr Professor Dr. Anton Bruckner sich bis in sein hohes Alter um die Kunst stets hoch verdient gemacht hat, soll er immer seine volle Freiheit (sobald er genesen ist) haben und überhaupt sein ganzes Leben voll und voll genießen.

Wien, 20. Juli 1896. Dr. Heller.‹

Die letzten Worte ›voll und voll genießen‹ diktierte der Meister selbst und wiederholte sie noch einige Male.«

Franz Paustingl schildert Bruckners Grabstätte (*Neues Wiener Journal*, 16. Oktober 1926): »Still und einsam, weit abseits allem bunten Weltgetriebe, so wie er gelebt und gelitten, liegt Anton Bruckner auch begraben. Wie er es sich schon zu Lebzeiten gewünscht, in der tiefkühlen Krypta der hellfreundlichen Barockkirche des Stiftes St. Florian unter der großen Orgel, an welcher der Meister, als er noch Organist der Augustiner Chorherren war, so oft das Hochamt begleitete. Bis vor wenigen Jahren noch für die breiten Massen fast völlig unbekannt, ist St. Florian in der neuesten Zeit gleichsam ein Mekka aller Verehrer Brucknerscher Tonkunst geworden.«

Hans Joachim Moser (*Schlesische Tagespost*, 10. Oktober 1926) bekennt: »Eine der seltsamsten und rührendsten Gestalten aller Musikgeschichte: ein unerschöpflich gutmütiger Lehrer, wundergläubig, hilflos, weltfremd, servil und selbstbewußt zugleich, unbeweibter Asket, zuzeiten schwerer Seelenstörung unterworfen, ein ›Einfältiger‹ von der Siegfriedsstärke des urdeutschen Dümmlingsmärchens. Vor allem aber ein Unzeitgemäßer im aufgeklärten Freisinn der Rosegger, Anzengruber, Brahms durch eine geradezu mittelalterliche Frömmigkeit, die Grundquell all seines Schaffens ist.«

Hans Teßmer betrachtet »Bruckners Ethos« (*Rhein.-Westf.-Zeitung*, 9. Oktober 1926): »Bruckner war ein einfacher, grundgütig gläubiger Mensch. Das war sein Ethos, und das ist das Ethos seiner Musik: der Glaube an Gott und damit an alles Gute und Bessere in einer schlechten Welt, die ihm gründlich zu schaffen machte.«

In der *Süddeutschen Zeitung* (15. Oktober 1926, Verfasser nicht genannt) heißt es: »Er trägt das Gotteserlebnis einer echt mystischen Prägung in sich, begreift sich und die Welt nur aus dem Höchsten, dem sich immer wieder hinzugeben schmerzhaft süßes Muß ist, so daß sein Werk im Urgrunde nur ein inbrünstiges Beten ist: ein Beten in Tönen. Diese reinste Gotteskindschaft, wenn man so sagen will, ist das musikalisch gestaltete Urerlebnis, in dessen Sprache und Farbigkeit Fra Angelico und Grünewald sich kreuzen. Und so gibt er in seinen Schöpfungen nie Wirklichkeit, sondern seine heilige, verzückte Sehnsucht zum Urbild alles Seins. Mystik und Romantik begegnen sich.«

Alfred Schattmann (*Deutsche Tageszeitung*, 11. Oktober 1926) schließt: »Die Zeit muß und wird hoffentlich erst noch kommen, wo Bruckner, ähnlich wie Bach oder Rembrandt, Allgemeingut wird: ein Beglücker und Erzieher der Menschen zur Innerlichkeit und reinen Gefühlsseligkeit.«

Weitere Aufsätze über Bruckner: *Richard v. Alpenburg* (*Hochland*, 7. Oktober 1926). — *Mathilde v. Leinburg* (*Neue Musikzeitung*, 48/1). — *Hans Alfred Grunsky* (*Bergisch-Märkische Zeitung*, 10. Oktober 1926). — *Kurt v. Wolfurt* (*Berliner Börsen-Zeitung*, 10. Oktober 1926). — *Herm. Rud. Gail* (*Casseler Tageblatt*, 17. Oktober 1926). — *Wolfgang Schimming* (*Der Reichsbote*, 12. Oktober 1926). — *H. L. Raymann* (*Türkische Post*, 14. Oktober 1926 und *Saarbrücker Zeitung*, 11. Oktober 1926). — *Johannes Heinrich Braach* (*Stettiner Generalanzeiger*, 10. Oktober 1926). — *Herbert Johannes Gigler* (*Tägliche Rundschau*, 10. Oktober 1926). — *Felix M. Gatz* (*Vossische Zeitung*, 16. Oktober 1926).

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-COURIER (23. September 1926). — »Ein unbekannter Verdi-Brief« übertragen von *Max Kirschstein*.

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (1. Oktober 1926). — »Vom Orchester zur Jazzband« von *Anton Mayer*. — (15. Oktober 1926). — »Der Belcanto« von *Walter Dahms*.

BERLINER TAGEBLATT (6. Oktober 1926). — »Wie ich das ›Orchester‹ malte« von *Max Oppenheimer* (*Mopp*). Der Maler schildert die Eindrücke, die in ihm jenes Bild entstehen ließen, in dem vollendet Klang und Rhythmus in Farbe und Linie umgesetzt sind. Das erste Erlebnis war für den Künstler eine Generalprobe Mahlers zu ›Figaros Hochzeit‹, 10 Jahre später reift die Gestaltung durch eine Hauptprobe Oskar Frieds. — (21. Oktober 1926). — »Neues zur Entstehung der ›Zauberflöte‹« von *Komorzynski*. Verfasser macht auf die Möglichkeit einer Mitwirkung des Freimaurerführers Ignaz Edler v. Born bei der Gestaltung des Zauberflötentextes aufmerksam.

HANNOVERSCHER KURIER (12. Oktober 1926). — »Die alten Musikinstrumente« von *Willibald Gurlitt*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (4. Oktober 1926). — »Die Frau als Komponistin« von *Friedrich Karl Grimm*.

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (10. Oktober 1926). — »Musikalischer Zeitspiegel« von *Erwin Kroll*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (19. September 1926). — »Musikalisch-theatralische Chinoiserie« von *Richard Engländer*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (19. September 1926). — »Konzert-Programme« von *Karl Blessinger*. — (29. September 1926). — »Gluck« von *Herbert Eulenberg*. — (3. Oktober 1926). — »Gewinnung neuer Sinfonien aus alten Sonaten« von *Josef Hofmiller*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (26. September 1926). — »Erinnerungen an Verdi« von *Paul Stefan*.

REGENSBURGER ANZEIGER (Beilage »Musik« III/9). — »Joseph Haas« von *Lossen-Freytag*. — »Heinrich Kaspar Schmid« von *Ludwig Unterholzner*.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (1. Oktober 1926). — »Bach für unsere Zeit« von *Karl Anton*. — (2. Oktober 1926). — »Kunst und Volk« von *Oskar Bie*. »Wird einmal Kroll Volksoper, so wäre dies wohl der Ort, um endlich die Musik, auch die moderne, und das Publikum, auch das neu aufstrebende, einander endgültig gegenüberzustellen.«

VOSSISCHE ZEITUNG (19. Oktober 1926). — »Ist Rundfunk bildungsfeindlich?« von *Werner Mahrholz*. — (25. September 1926). — »Das tönende Musikbuch« von *Gisella Selden-Goth*. Über eine neue amerikanische Verbesserung des Pianola.

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./40—43 (Oktober 1926, Berlin). — Die Zeitschrift, die jetzt in einem neuen Gewande zugleich in Berlin und Köln erscheint, beginnt mit einem Sonderheft Rheinland-Westfalen, das Beiträge von *Martin Friedland*, *Walter Braunfels* (»Die moderne Bewegung in der Musik und ihre erzieherische Bedeutung«), *Peter Raabe* (»Deutsches Musikwesen und deutsche Art«), *Rudolf Siegel* (»Arbeitsgemeinschaft in Rheinland-Westfalen«), *Konrad Huschke* (»Anton Rubinstein und Hans v. Bülow«), *Fritz Stege*, *Berta Witt* und *Robert Hernried* enthält. — »Gegensätzlichkeiten in der Musik« von *Gerh. F. Wehle*. — »Operninszenierung« von *Siegfried Melchinger*. — »Musik und Politik« von *T. Niechciol*.

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT VIII/1 (Oktober 1926, Leipzig). — »Franz Tunder und Dietrich Buxtehude« von *Wilhelm Stahl*. Ein biographischer Versuch. — »Der nationale Stil N. A. Rimskij-Korssakoffs« von *Peter Panoff*. »Das emporstrebende Rußland von heute, das, den Weg kultureller Vollendung suchend, sich mehr und mehr in das eigene geistige und seelische Wesen versenkt, beginnt in Rimskij-Korssakoffs musikalischen Schöpfungen den Ausdruck einer rein nationalen russischen Kunst zu erkennen. Diese Seite hatte man bei Rimskij-Korssakoff bisher fast gänzlich übersehen. Überhaupt waren die Gesichtspunkte, unter denen Rimskij-Korssakoff betrachtet wurde, viel zu eng und einseitig, als daß seine Bedeutung als Künstler wie als Mensch für seine Nation ins rechte Licht getreten wäre.«

BAYRISCHE BLÄTTER FÜR SCHULMUSIKPFLEGE I/1 (Oktober 1926, Speyer). — »Allgemeine und besondere Ziele der Pflege der Musik in der Schule« von *Karl Blessinger.*

BLÄTTER DER STAATSOPER VII/3 (Oktober 1926, Berlin). — »Richard Strauß als Dirigent« von *Leopold Schmidt.* — Briefe von Strauß werden mitgeteilt. — »Hugo v. Hofmannsthal über ›Ariadne auf Naxos‹«. Aus Briefen des Dichters an Strauß.

DAS NEUE RUSSLAND III/9—10 (1926, Berlin-Pankow). — »Der Rundfunk in Sowjetrußland« von *M. Kaplan.* In Rußland entstanden im Laufe von zwei Jahren 28 Radiosendestellen. »Die Sowjetfreunde des Radios bieten ihre ganze Kraft auf, das Radio zum Hebel des kulturellen Aufschwungs der Bauern- und Arbeitermassen der Welt zu machen.«

DER TÜRMER XXIX/1 (Oktober 1926, Stuttgart). — »Siegmund v. Hauseggers kulturelle Sendung« von *Hans Teßmer.*

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXIV/Nr. 437 (Oktober 1926, Berlin). — »Arbeitsunterricht in der Musik« von *Max Preitz.* — »Von der Musikkritik« von *Oscar Guttmann.* — »Zur Psychologie der Kritik« von *Erika Kickton.*

DEUTSCHES VOLKSTUM I/10 (Oktober 1926, Hamburg). — »Friedrich des Großen Verhältnis zur Musik« von *Hermann Unger.*

DIE MUSIKWELT VI/10 (Oktober 1926, Hamburg). — »Das Geheimnis und der Wert eines bewußt kontrollierten Atems für Sänger« von *B. M. Leser-Lasario.*

DIE NEUE RUNDSCHAU Heft 10 (Oktober 1926, Leipzig). — »Phantasie über Schuberts ›Winterreise‹« von *Oskar Bie.*

FILM-TON-KUNST VI/7 (Oktober 1926, Berlin). — »Auf dem Wege zur Filmoper« von *Gunnar Malmström.*

HELLWEG VI/37 (Oktober 1926, Essen). — »Die Wiederbelebung der A-cappella-Chormusik« von *Otto Siegel.*

MUSICA SACRA 56. Jahrg./10 (Oktober 1926, Regensburg). — »Germanische Choraltradition und deutscher Kirchengesang« von *Hermann Müller.* — »Die Sequenzen des Gregorianischen Chorals als Gemeindegesang« von *Max Tremmel.*

MUSIK IM HAUS (Oktober-Heft 1926). — »Die moderne Musik auf der Schallplatte« von *Kurt Lüthge.* — »Elektrisches Aufnahmeverfahren« von *Max Eisler.*

MUSIK IM LEBEN II/9 (September 1926, Köln). — »Musik in kleinen Städten« von *E. Jos. Müller.* »Mehr als je sollte sich der Blick der Kulturfreunde und Kunsterzieher auf die kleinen Städte richten — denn dort ist mehr Schicksalsentscheidung für Kunst, Volksmusik und Kultur als in den Großstädten.«

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLVIII/6 (August/September 1926, Berlin). — »Johannes Schreyer« von *Justus Hermann Wetzel.* — »Stimmbildung in der Schule« von *Auguste Böhme-Köhler.*

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./1 u. 2 (Oktober 1926, Stuttgart). — »Das Problem der erotischen Moral bei Richard Wagner« von *Otto Janowitz.* Nachgewiesen an seinen Werken. — »Erinnerungen und Briefe aus Feruccio Busonis Jugendzeit« von *Melanie Prelinger.* — »Albert Lortzing« von *Alfred Weidemann.* — »Johann Hermann Schein und Franz Tunder« von *Richard Greß.*

OSTEUROPA I/11—12 (Berlin). — »Einführung in die russische Musik der Gegenwart« von *Robert Engel.*

PULT UND TAKTSTOCK III/7—8 (September/Oktober 1926, Wien). — »Zeitgemäße und unzeitgemäße Musik« von *Erwin Stein.* »Es gibt wieder eine zeitgemäße Musik, eine, die offenbar gar nicht den Ehrgeiz hat, Ewigkeitswerte zu geben, sondern nur unserer Zeit mit allen ihren Eigentümlichkeiten entsprechen will.« — »Metronomisierung« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.* — »Das Saxophon« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Heute ist es nächst dem Klavier das meistgespielte und meistgeübte Instrument für Hausmusik. Hunderttausende von Saxophonen werden jährlich in Amerika und in Böhmen hergestellt und verkauft.« ... »Seine Techniken aber sind von so grandioser Vielseitigkeit, sind so reich im Dynamischen, in der Farbe, daß die Abneigung der Klarinettisten unbegreiflich scheint.« ... »Die Nachfrage nach guter, seriöser Saxophon-Literatur ist schon jetzt ziemlich rege. Wo bleiben die Autoren?«

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/33—38 (September/Oktober 1926). — »Politik, Partei und kulturelle Verantwortung« von *Hermann v. Schmeidel.* — »Heinrich

Schalit« von *Julius Schweitzer.* — »Paul Bekkers Grundriß einer Phänomenologie der Musik« von *Julio Goslar.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./39—42 (September/Oktober 1926, Berlin). — »Bach und die Gegenwart« von *Karl Westermeyer.* — »Die Technik der Atmung beim Singen« von *Walther Pielke* †. — »Stimmaufnahmen bei den Somal« von *Benno Bardi.* — »Sängerkastraten« von *Friedrich Leipoldt.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE V/7 (Oktober 1926, Wien). — »Paganini und die Gitarre« von *Hans Radke.* — »Über den Stand der sechssaitigen Gitarre in Rußland« von *Alois Beran.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/9 u. 10 (September/Oktober 1926, Hildburghausen). — »Johann Gottfried Schicht« von *Eugen Segnitz.* — »Sethus Calvisius« von *Eugen Segnitz.* — »Die Entwicklung des Orgelbaues in neuester Zeit« von *Hugo Leichsenring.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./10 (Oktober 1926, Leipzig). — »Zur 700-Jahrfeier der Kreuzschule und des Kreuzchores zu Dresden« von *Karl Held.* — »Aufgaben der heutigen Kirchenmusik« von *Erwin Zillinger.* »Die moderne Kirchenmusik aber muß unserer Generation in *unserer* Sprache und gemäß *unseren* seelischen Bedürfnissen unsere heutige Frömmigkeit verklären!« — »Orgelprobleme der Gegenwart« von *Hans Henny Jahnn.* »Eine Entwicklung der Orgel bis zum bitteren Ende wird nicht aufzuhalten sein, jene, die genährt wird aus dem nie versagenden Kleingeld der nach Millionen zählenden Massen: die Entwicklung der Maschine, die brausend Musik bereitet, die sentimental flötet, ergreifend wimmert, bis zum Betäuben schreit — in allen Stationen des Orchestrions. Ob die Instrumente nun Orgel heißen, ob sie durch mechanische Getriebe bewegt werden oder durch eine Tastatur, die von menschlichen Händen berührt wird, die Zielsetzung, mit übertriebenen Mitteln unlauter immer nur unterbewußte Klangeffekte zu geben, wird ihnen den Weg ihrer Organisation weisen.« . . . »Das heutige Orgelspiel ist eine grobschlächtige, meistens an Barbarei grenzende Musikübung, an die sich feinnervige Menschen nur noch in wenig Ausnahmefällen verlieren.«

ZEITWENDE II/10 (Oktober 1926, München). — »Othmar Schoeck« von *Hans Corrodi.* »Das Wesen der Schoeckschen Musik ist Gesang.«

AUSLAND

DER AUFTAKT VI/8 (September 1926, Prag). — »Maschinen« von *Erich Steinhard.* »Grammophon, Phonola, Radio sind bereits in gewissem Sinn Kulturträger geworden, das Sphärophon, das Oskalyd und die Orgelwalze erregen die Aufmerksamkeit, und die Geschichte des Leierkastens zu schreiben . . . wird mit Selbstverständlichkeit begrüßt.« — »Mechanische Musik« von *H. H. Stuckenschmidt.* »Das aber ist ja die Größe, das metaphysische Problem, die eigentliche Substanz der Maschine, daß sie eine einmalige geistige Leistung zu tausendfacher Wirkung kommen läßt.« — »Musik und Maschine« von *Karl Holl.* »Das Problem ›Musik und Maschine‹ ist eine Frage an das Schicksal der Kunst überhaupt wie unseres ganzen, von der Maschine mehr und mehr beeinflußten Lebens.« — »Sphärophon das Instrument der Zukunft« von *Herbert Weiskopf.* — »›Aeroplansonate‹« von *H. H. Stuckenschmidt.* Über George Antheil. »Antheil gab uns die erste Musik, die niemals stehen bleibt. Ihr Tempo ist das der neuen Welt. Antheil ist Amerikaner.« . . . »Die neue Welt, die aus dem Geist dieses Amerikaners zu uns spricht, hat die Kraft, unsere alte in den Schatten zu stellen.« — »Zum Problem der Schallplattenkritik« von *Wilhelm Heinitz.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1003 und 1004 (September/Oktober 1926, London). — »Die Natur der Harmonie« von *Matthew Schirlaw.* — »Orchesternotation« von *Tom S. Wotton.* — »Moderne Tanzmusik« von *Jack Hylton.* Der Autor sieht die Gefahr der Jazzmusik darin, daß die junge Generation einseitig glaubt, alle Musik müsse diesen rhythmisch-synkopierten Charakter tragen, um zeitgemäß zu sein. — »Carl Maria v. Weber« von *Edward Speyer.* — »Eine unveröffentlichte Seite von Bizets ›Carmen‹« von *Paul Landormy.* — »Hugo Wolf« von *C. W. Orr.* Der Autor bezeichnet Hugo Wolf als den Liedkomponisten, bei dem Poesie und Musik ideal verschmolzen sind. »Wolf kam als der Höhepunkt einer großen Tradition und wurde der Herold einer neuen Epoche in der Geschichte des Liedes.« — »Kanadischer Volksgesang« von *Frank Liebich.* »E. Gagnons ›Chansons Populaires du Canade‹ (1865) ist eine der besten Sammlungen dieser wilden Blumen des Gesanges.« — »Popularität und Klassiker« von *Alexander Brent-Smith.* — »Manuskripte in Museen« von *Thomas Armstrong.*

LA REVUE MUSICALE VII/11 (Oktober 1926, Paris). — »Das pianistische Schaffen von Emmanuel Chabrier« von *Alfred Cortot*. Der Verfasser sucht in einer umfassenden Studie den großen Einfluß aufzuweisen, den Chabrier auf die ihm nachfolgende Generation der Debussy, Paul Dukas, Florent Schmitt, Ravel, Erik Satie ausgeübt hat. — »Romantik des Jazz« von *A. Schaeffner* und *Cœuroy*. Der interessante Aufsatz zeigt u. a., wie auch Malerei und Literatur der Jazzgewalt nachgegangen sind. — »Drei Musikerköpfe: César Franck, Saint-Saëns, Maurice Ravel« von *Henry Prunières*. »Ravel ist Revolutionär, aber so wie sein Lehrer Gabriel Fauré, nicht nach der Art eines Berlioz oder Debussy. Diese beiden schufen völlig intuitiv. Ravel ist immer bewußt. Er macht keine Sprünge ins Ungewisse, er nimmt zum Ausgangspunkt die klassischen Formen und erneuert sie durch die Kraft seiner Gedanken und durch die Einfälle seines erlesenen Geistes.« — »Giulio Caccini am Hof Heinrich IV. nach unveröffentlichten Briefen« von *Ferdinand Boyer*. Interessante Briefe Caccinis an den Grafen Orsini aus der Zeit seiner Pariser Reise (1604).

LE MENESTREL 88. Jahrg./40—43 (Oktober 1926, Paris). — »Die soziale Rolle der Musik im Saint-Simonismus« von *René Brancour*. — »Gedanken über Musik und Musiker.« Aussprüche gesammelt von *J. G. Prod'homme*. — »Die Rosen der Kathedralen« von *Jean d'Udine*. Ein Aufsatz, der die gotischen Ornamente der Rosen und Rosetten an den Kathedralen zu Reims, Charles, Tours nach ihrem inneren musikalisch-geometrischen Rhythmus untersucht und zu bedeutenden Hinweisen führt. — »›Robin des Bois‹ und ›Der Freischütz‹ in Paris (1824 bis 1926)« von *J. G. Prod'homme*.

MUSICA d'OGGI VII/10 (Oktober 1926, Mailand). — »Die Reform des Königlichen Konservatoriums« von *Giulio Bas*. — »Rossini in Paris im Jahre 1826« von *Tancredi Mantovani*.

CRESCENDO I/1 und 2 (September/Oktober 1926, Budapest). — »Hans Koeßler« von *Otto Gombosi*. — »Über das absolute und relative Gehör« von *Margit Varró*. Das absolute Gehör ist in den meisten Fällen nicht »absolut«, sondern entweder erkennend oder vorstellend. Eher sollte es »spontan« oder »direkt« bezeichnet werden, wenn der vorstellende Komponent fehlt. Es gibt Zwischenstufen zwischen dem absoluten und relativen Gehör. Untersuchungen ergeben, daß die meisten Menschen, wenn sie aufgefordert werden, einen beliebigen Ton zu singen, immer innerhalb einer kleinen Terz bleiben. Sie haben einen Eigenton, und zwar die mit absolutem Gehör einen fixen Ton, die anderen nur annähernd. — *Otto Gombosi* schreibt über Bartók und Kodály und antwortet damit auf Ausführungen *Adolf Weißmanns*.

DIE MUZIEK I/1 (Oktober 1926, Amsterdam). — Eine neue Zeitschrift, die in ihrer äußeren Aufmachung an die Tendenzen holländischer moderner Architektur erinnert. — »Tonalitätsprobleme« von *Willem Pijper*. — »›Robin des Bois‹ und ›Der Freischütz‹ in Paris« von *J. G. Prod'homme*. — »Orlando di Lasso in den Kulturströmungen seiner Zeit« von *Adolf Sandberger*. — »Ernst Lévy« von *Matthijs Vermeulen*. Über die kompositorische Tätigkeit dieses 1895 geborenen Musikers, eines Schülers von Hans Huber und Egon Petri.

MUZYKA 7—9 (Warschau 1926). — Die Zeitschrift gibt in einem umfangreichen Sonderband einen Überblick über das moderne Musikleben in den einzelnen Ländern. Es schreiben u. a. *Mateusz Glinski* über Polen, *K. B. Jirák* und *Erich Steinhard* über die Tschechoslowakei, *Boris de Schloezer* und *Igor Gleboff* über Rußland, *Bozidar Sirola* über Jugoslavien, *Nicolas Abadieff* über Bulgarien, *Henry Prunières* über Frankreich, *Ernest Closson* über Belgien, *Guido M. Gatti* über Italien, *Carlos Bosch* und *José Frances de Lacerda* über Spanien, *Ernst Tobler* über die Schweiz, *Adolf Weißmann* über Deutschland, *Paul Stefan* über Österreich, *L. Dunton Green* über England, *Willem Pijper* und *Paul Sanders* über Holland, *Gustav Hetsch* über Dänemark, *Olallo Morales* über Schweden, *Trygvé Torjussen* über Norwegen, *Toivo Haapanen* über Finnland, *Marion Bauer* und *Ernesto de la Guardia* über Amerika.

Eberhard Preußner

MUSIKKULTUR (Stockholm, Nr. 7—9, 1926). — »Haydn, Mozart, Beethoven« von *Guido Adler*. Eine Übersetzung aus dem Almanach der Deutschen Musikbücherei. — »Eine Pilgerfahrt zu Beethoven« von Richard Wagner, übersetzt von *W. Peterson-Berger*. — »Das musikkritische Problem im Reiche des Radio« von *Paul Nettl*. — »Musikalische Harmonielehre« von *Felix Saul*.

MUSIKBLADET og SANGERPOSTEN (Oslo, Nr. 17, 1926). — »Neue Musik« von *Arild Sandvold*.

Jón Leifs

K R I T I K

BÜCHER

HEINRICH BERL: *Das Judentum in der Musik.* Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin.

Orientalische Musik scheint in erster Linie reproduktiv zu sein. Aber sind ihre vornehmsten Grundbedingungen nicht durchaus schöpferische Kräfte? Denn der Orientale steht dem *Wesen* der Musik von Natur aus näher. Sie wird ihm *Erscheinung* durch das Zusammenwirken von Gesang, Tanz und Instrumentalbegleitung, nicht etwa Pseudoerscheinung durch eine »programmatische« Tendenz. Selbst die eine mehr untergeordnete Rolle spielenden Instrumente bleiben im Prinzip naturgebunden. Gesang und Tanz aber betonen diese Naturnähe in erhöhtem Maß: sie sind untrennbar von bestimmten Jahres- und Tageszeiten; in ihnen äußert sich die »Landschaftsseele«. Ein reineres Gefühl, das nicht einen außerhalb stehenden »Ausdruck« umschreiben will, sondern eben nur Hingabe und Leidenschaft ist. Gesang, melodischer Urstrom, der seine Erfüllung nicht in der »Notation«, sondern im *Klangwerden* findet.

Abendländische Musik hat sich im Laufe der Zeiten stets energischer dem Intellektuellen verschrieben. *Rationalistische Harmonik* (die als »naturgegebene Harmonie« gelten soll) und der Hang zum Deskriptiven sind wesentliche Kennzeichen. Alle Scheinpolyphonie ordnet sich ihnen mehr oder minder unter. Nicht der *Mensch* — das *Instrument* triumphiert. Diese Erstarrung in totem Formalismus kann Selbstschöpferischem nicht förderlich sein. Ein Neigen zur Breite statt zur Tiefe, zur Quantität an Stelle der Qualität.

Seit der »romantischen Krise« steht der Jude zwischen diesen beiden musikalischen Welten. Hohe Anpassungsfähigkeit ermöglichte Berührung mit Kultur und Ausdrucksform der Wahlheimat, wollte sich aber nie absolut verschmelzen, weil orientalische Urströme — Melodie und Rhythmus — nicht zu töten waren. Auch der Jude kann sich dem intellektuellen Einschlag nicht entziehen, aber ein im Dämonischen verankerter Spieltrieb bricht sich Bahn. Zunächst mußte dies alles zur Zersetzung führen, nunmehr, da sie vollzogen ist, zum Wiederaufbau. Melodie — von den Fesseln beengender Harmonik unabhängig — tritt von neuem Herrschaft an, ausgehend und sich abwendend von der »romantischen Krise«, am sinnfälligsten verkörpert in Mahler und Schönberg. Doch nicht ein bestimmtes »System«, sondern *alle* Möglichkeiten müssen herangezogen werden zur Aussprache des reinen Gefühls. »Die Zukunft aller Musik kann nur auf dieser Linie liegen, die die beiden Juden Mahler und Schönberg mit der Konsequenz fanatischer und schöpferischer Unbedingtheit beschritten haben.« Daher heißt's, nicht wieder »nachahmen«, sondern diese unverbrauchten Kräfte in den Bereich der europäischen Musik einzubeziehen, von ihnen zu *lernen.* Die ungebrochene Urkraft altorientalischer volkstümlicher Melodien findet in diesem Zusammenhang ebenso gebührende Berücksichtigung wie die Versuche ihrer Wiederbelebung.

Ein tiefschürfendes, doch aufrichtendes und versöhnlich gestimmtes Buch — nur den *Namen* hat es mit Wagners Kampfschrift noch gemein —, das sich nicht in unfruchtbarem Kreislauf erschöpft, sondern Perspektiven von ungeahntem Ausmaß eröffnet. Ein Weg zur Gesundung des »Greises Europa« ist gefunden, eine Brücke geschlagen über all das Hemmende, das bisher nur deshalb so störend sich bemerkbar machte, weil der Blick nicht klar war. *Carl Heinzen*

OSKAR v. RIESEMANN: *Modest Petrowitsch Mussorgskij.* Monographien zur russischen Musik. 2. Bd. Drei Masken Verlag, München.

Nach allerhand mißglückten biographischen Versuchen über Mussorgskij hat nun endlich ein Kenner der russischen Musik, Oskar v. Riesemann, eine Lebensbeschreibung dieses ursprünglichsten aller russischen Komponisten verfaßt, die durch Gediegenheit und Gehalt besticht. Die rein biographischen Daten sind allerdings auch hier nicht allzu reichhaltig ausgefallen. Doch werden sich mit diesem Übel vermutlich alle zukünftigen Biographen des russischen Tondichters abzufinden haben, da die Russen es versäumten, rechtzeitig genauere Nachrichten über das Leben ihres berühmten Landsmannes zu sammeln, als dessen Zeitgenossen noch nicht gestorben waren. So konnte es geschehen, daß wertvolles Material verloren ging, wie z. B. die unersetzlichen Briefe an den Grafen Golenischtscheff-Kutúsoff, den Textdichter des autobiographischen Liederzyklus »Ohne Sonne«, den intimsten Freund Mussorgskijs in seinen letzten Lebensjahren. Vielleicht werden diese Briefe noch einmal gefunden. Im Vorwort zu seinem Buch schreibt Riesemann: »Die einzelnen Monogra-

phien zur russischen Musik sind gewissermaßen als Rohmaterial gedacht, mit dem es sich vertraut zu machen gilt, bevor sie als Unterlagen für stilkritische Untersuchung allgemeinen Charakters dienen können«. Dieses selbstgesteckte Ziel hat der Verfasser nicht nur erreicht, sondern durch die spannende und leicht lesbare Art seiner Darstellung weit übertroffen. Namentlich die letzten Kapitel, die den Abstieg und das Ende des unglücklichen Tondichters zum Gegenstand haben, fesseln durch eine Reihe bisher unbekannter Einzelheiten. Es ist eigentümlich, wie die Russen sich noch heute vielfach zu ihrem großen Landsmann stellen, der zwanzig Jahre nach seinem Tode (1881) so gut wie verschollen war und erst auf dem Umwege über Frankreich in Rußland gewissermaßen neu entdeckt werden mußte. Denn noch heute kann man oft Russen begegnen, die Mussorgskij und viele andere russische Komponisten in einem Atem nennen und sich des erstaunlichen Gradunterschiedes nicht bewußt sind. Es scheint, als ob die Westeuropäer dafür eine feinere Witterung besitzen, und es wäre nicht unmöglich, daß diese Erkenntnis ebenfalls erst auf dem Umwege über Europa in Rußland zur Geltung gelangt. Jedenfalls haben die Russen bis auf den heutigen Tag keine umfassendere Biographie Mussorgskijs zustandegebracht und beeilen sich nicht sonderlich, die Originalpartitur des »Boris Godunoff«, deren Veröffentlichung die ganze Musikwelt mit Spannung entgegensieht, im Druck erscheinen zu lassen. So sind sogar die Russen vorderhand auf Riesemanns vortreffliches Buch angewiesen, das nur an dem einen Fehler leidet, daß es etwas zu weitschweifig geriet und daß der reiche Inhalt nicht immer in eine übersichtliche Form gegossen wurde. Für eine Neuauflage täte ein Namen- und Sachregister not. Und vielleicht auch eine andere Einteilung der Kapitel, da die Überschriften der einzelnen Kapitel nicht immer deren Inhalt entsprechen und eine Orientierung ohne ein Register um so schwerer fällt. Doch können diese kleinen Schönheitsfehler den Wert des Buches nicht beeinträchtigen, das hiermit nachdrücklichst empfohlen sei. *Kurt v. Wolfurt*

L. SSABANEJEFF: *Geschichte der russischen Musik.* Für deutsche Leser bearbeitet und mit einem Vorwort und Nachtrag versehen von *Oskar v. Riesemann.* Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Enttäuscht legt man dieses Buch aus der Hand und begreift nicht recht, wieso seine Übertragung aus dem Russischen ins Deutsche erforderlich war, da doch Riesemanns »Monographien zur russischen Musik« denselben Gegenstand weit fesselnder behandeln. Verstimmend wirkt die Manier des Verfassers, daß er von einem vorgefaßten, engen politischen Horizont aus seine Deduktionen ableitet. Den Künstlern des »mächtigen Häufleins« macht er den Vorwurf, daß ihnen »das Element des sozialen Protestes« gegen die damalige politische Reaktion Rußlands fehlte. »Mussorgskij und auch Borodin brauchten alle diese Godunoffs, Chowanskijs, die einfältigen Tölpel, betrunkenen Betbrüder und andere Volkstypen nur als künstlerisch wertvolle Darstellungsobjekte eines einzigartigen, unersetzlichen Volkslebens; *sie stellten diese antisozialen Figuren keineswegs zum Zwecke der Satire oder des Protestes auf die Bühne*« (S. 120). Da also steckt des Pudels Kern. Die Musiker hätten demnach nicht von innen heraus, intuitiv, ihre Werke gestalten sollen, wie das die großen Künstler aller Länder zu allen Zeiten getan haben, sondern die Kunst solle der politischen Propaganda dienen. Solcher Auffassung kann man nicht beipflichten. In unserer zerrissenen Zeit ist von Politik wahrlich genug die Rede. Glücklicherweise gibt es ein Gebiet — das der Kunst —, wo die Politik nichts zu suchen hat. Der Künstler möge sich in der Kunst so revolutionär gebärden, als es ihn dazu drängt. Der wahrhaft schöpferische Künstler wird immer etwas vom Revolutionär in sich tragen, aber er verpflanze keine Politik in das Kunstwerk. — Doch sei zugegeben, daß Ssabanejeff manch treffliche Urteile abgibt, wobei ihm die Kapitel über Glinka und Skrjabin besonders glückten.
Kurt v. Wolfurt

JULIUS KAPP und HANS JACHMANN: *Richard Wagner und seine erste Elisabeth, Johanna Jachmann-Wagner.* Ein neuer Beitrag zur Wagner-Forschung. Mit unveröffentlichten Briefen von *Richard Wagner* und anderen, nebst 16 Bildbeilagen und 9 Faksimiledrucken. Dom-Verlag, Berlin 1926.

Ein Ehrendenkmal zum 100. Geburtstag von Johanna Wagner (geb. 13. Oktober 1826) war von ihrem Sohne Hans Jachmann geplant. Bei Sichtung des überreichen Stoffes ergab sich eine Arbeitsteilung: Hans Jachmann entwarf das Lebensbild seiner Mutter, Julius Kapp behandelte die Beziehungen Richard Wagners zur Familie seines Bruders Albert. Die von Mutter und Vater niedergeschriebenen Er-

innerungen, Briefe und Zeitungsnachrichten waren für den Sohn Hauptquellen des mit liebevoller Anschaulichkeit geschilderten Lebenslaufs, der die Jugendjahre, die Lehrjahre in Dresden und Paris, die Jahre der Meisterschaft in Hamburg und Berlin, Gastspiele, Verlobung und Heirat, Hof und Gesellschaft und die Zeit nach dem Abschied von der Bühne umfaßt. Aus Johanna Wagners Lehre erwuchs u. a. Lilli Dreßler, in deren Elisabeth auf der Münchener Bühne in den achtziger und neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sich die Meisterin gleichsam noch einmal verjüngte. In Würzburg verlebte Johanna ihre glückliche Jugend, hier trat auch der junge Musikdirektor Richard Wagner 1833 zuerst ihr entgegen, in Würzburg starb sie am 16. Oktober 1894 und ruht auf dem dortigen Friedhof.

In Ergänzung der Familienbriefe von Richard Wagner (Berlin 1907) erschließt sich im ersten Teil der gesamte bisher noch unveröffentlichte Briefwechsel Wagners mit seinem Bruder und mit seiner Nichte der Forschung. Kapp meint, daß dadurch einer »bisher ganz ungerecht geschmähten oder mißachteten Gruppe von Persönlichkeiten, die dem Meister recht nahe standen, endlich Gerechtigkeit widerfahre«. »Vor allem wird Bruder Albert künftighin in ganz anderem Lichte erscheinen, als ihn die Wagner-Literatur, durch Wagner selbst und seine blinden Nachbeter irregeführt, bisher gestempelt hat.« In Wirklichkeit wird doch nur durch bedeutungsvolle neue Einzelheiten bestätigt, was wir längst wissen. Alberts Verhältnis zu Richard kennzeichnen die Worte: »ich tue seinem großen Talent, das ich schätze wie irgendeiner, viel zuliebe; mit seinem Charakter aber will ich nicht viel zu tun haben.« Und von Johanna sagt Kapp selber: »Was Wagner ganz besonders kränkte, war, daß Johanna, die ihm eigentlich ihren Bühnenruhm verdankte und in der er gehofft hatte, eine dramatische Sängerin in seinem Sinne herangebildet zu haben, sich ganz der Primadonnenlaufbahn im Sinne der alten romanischen Oper verschrieben hatte, und für seine Werke, die damals noch schwer um ihr Bühnendasein zu kämpfen hatten, keinen Finger rührte«. Der Brief vom 3. Juni 1857 faßt Wagners Hoffnungen auf Johanna, der er Brünnhilde zugedacht, und seine herbe Enttäuschung in ergreifender Weise zusammen. Albert Wagner und seine Tochter beurteilten Richard Wagners Werk nur im Gesichtswinkel des Theaters ihrer Zeit. Dem gemeinsamen Wirken in Dresden (1833—1849), den Jahren der Entfremdung (1849—1856) folgte aber ein versöhnlicher Ausklang (1857—1883). Johanna, die einst als Brünnhilde in Aussicht genommen war, wirkte beim Festspiel von 1876 als erste Norn und als Schwertleite mit; und für den ersten Bayreuther Tannhäuser holte Frau Wagner über Einzelheiten der Dresdener Uraufführung Johannas Rat ein. Johanna zollte dem Tannhäuser (1891) begeisterten Beifall, und Frau Wagner schrieb ihr: »Sie gehören zu denjenigen, welche nicht nur in der Kunst das Große gesehen, sondern dabei mittätig und durchaus imstande sind, unsere Bestrebungen zu fassen und zu erkennen.«

»Da die Frage, ob Albert und Richard blutechte Brüder sind, für ein Buch, das auch die Klärung ihres gegenseitigen Verhältnisses zur Aufgabe hat, von elementarer Bedeutung ist, wurde zunächst die Frage der Abstammung einwandfrei zu beantworten versucht. Indem ich hier den bisher schwer zugänglichen Briefwechsel Geyers mit Wagners Mutter, dessen Interpretation durch Wagner zu dem Gerücht von der Vaterschaft Geyers den Anlaß gegeben hat, abdruckte und dadurch jedem Gelegenheit gab, sich ein eigenes unbefangenes Urteil bilden zu können, glaube ich ein für allemal mit diesem haltlosen Gerede aufgeräumt zu haben. Richard ist unzweifelhaft Carl Friedrich Wagners leibhaftiges Kind und somit Alberts blutechter Bruder.« Zwei Bilder aus dem Jahr 1863 führen die verblüffende Ähnlichkeit der beiden Brüder vor Augen. Außerdem kann Richards Ähnlichkeit mit dem Bruder seines Vaters, dem Onkel Adolf, als Naturbeweis für seine Wagner-Abstammung gelten. Das Buch von Otto Bournot über L. Geyer, den Stiefvater R. Wagners (Leipzig 1913), hat im selben Sinne entschieden, obwohl dem Verfasser damals nur ein einziger Brief Geyers vorlag.

Wolfgang Golther

MUSIKALIEN

ALEXANDER BORODIN: *Zwei Sätze der unvollendeten 3. Sinfonie in a-moll*; Taschenpartitur, Verlag: Belajeff, Leipzig. *Vier ausgewählte Lieder für eine Singstimme und Klavier*, Verlag: Bessel bei Breitkopf & Härtel, Leipzig. *Recueil de Romances*, vier Lieder, Verlag: P. Jurgenson-Rob. Forberg, Leipzig. »*Der Hochmut*«, »*Arabische Melodie*«, »*Aus fremdem Land zurückzukehren*«, »*Chez ceux-là et chez nous*«, vier einzelne Lieder, Verlag: Belajeff, Leipzig.

Borodin ist in Deutschland noch viel zu wenig bekannt. Seine Werke zeichnen sich durch eine Ursprünglichkeit und national-russische Eigenart aus, wie man sie in diesem Maße bei dem viel bekannteren Tschaikowskij vergeblich suchen würde. Das offenbaren auch die zwei Sätze seiner nachgelassenen dritten Sinfonie a-moll, deren Skizzen Glasunoff beendet und instrumentiert hat. Ewig schade, daß diese Sinfonie Torso bleiben mußte. An ihrem originellen Scherzo im Fünfachteltakt mit dem charakteristischen Trio sollten deutsche Dirigenten nicht vorübergehen. Es ist ja bekannt, daß Borodins großes Talent gerade in schnellen Rhythmen besonders zur Geltung kam. Wer einmal die »Polowezkischen Tänze« aus dem »Fürst Igor« und die sämtlichen Scherzi seiner Sinfonien gehört hat, der weiß um die elementare Wirkung dieser Musik Bescheid. Ein Franz Liszt wurde nicht müde, immer wieder auf sie hinzuweisen. Unter den Liedern ragen die vier im Verlage von Bessel erschienenen hervor. Unbegreiflich, daß deutsche Sänger, die doch so viel nach neuer Musik fahnden, sich diese Gesänge bisher entgehen ließen. Innerhalb der russischen Musik stehen sie, zusammen mit denjenigen von Mussorgskij, an erster Stelle. Als besonders eigenartig hebe ich das »Lied des düsteren Waldes«, »Arabische Melodie«, die Ballade »das Meer«, »die Seejungfrau«, deren reizvolle Sekundkoppelungen von jeher viel Aufsehen erregten und namentlich das lyrische: »Rosenduft, dunkler Park«, mit dem elementar gesteigerten Ausdruck hervor. Die pikante »falsche Note« wurde in Rußland in den siebziger Jahren von verständnislosen Kritikern heftig angegriffen. »Hochmut« hat Mussorgskij ebenfalls komponiert, und es ist schwer zu entscheiden, welchem Komponisten man in diesem Falle die Palme zuerkennen soll. Borodin hat diese Dichtung des Grafen A. Tolstoi in gleichmäßige und ruhige Rhythmen umgesetzt, während Mussorgskij seinem kapriziösen Temperament freien Lauf ließ. *Kurt v. Wolfurt*

ALEXANDER TSCHEREPNIN: *Tokkata in d-moll für Klavier op. 1; Nr. 1 Nocturne in gis-moll, Nr. 2 Danse in F-dur für Klavier op. 2.* Verlag: Belajeff, Leipzig.

Der Name Tscherepnin hat in der Musikwelt Rußlands einen guten Klang. Hier handelt es sich um den jugendlichen Sohn des sehr geschätzten, ehemaligen Pädagogen am Petersburger Konservatorium. Diese drei Klavierstücke zeichnen sich nicht durch besonders fesselnde harmonische oder melodische Wendungen aus. Aber man spürt die feste Tradition und darf ohne Übertreibung sagen, daß die Russen als Klavierkomponisten seit etwa 25 Jahren die Führung an sich gerissen haben. Bei ihnen findet man die gesicherte, kompositorische Klaviertechnik, auf der auch Komponisten nicht ersten Ranges imstande sind, aufzubauen. Auch Tscherepnins Kompositionen fallen durch bestimmte, vielen russischen Musikern gemeinsame Merkmale auf: durch eine gewisse primitive Faktur, für die einförmige Rhythmen und zweistimmige Führungen bezeichnend sind; durch Ostinato-Figuren im Baß und Orgelpunkte. Am bedeutendsten die »Toccata«, die zum größten Teil zweistimmig verläuft und deren unentwegt festgehaltener Rhythmus sich durch primitive Wildheit auszeichnet. Ein immerhin fesselndes Stück, wenn auch ohne ausgesprochene Eigenart. *Kurt v. Wolfurt*

ALEXANDRE TCHEREPNINE: *Neuf Inventions pour Piano.* Verlag: Max Eschig, Paris. — Für Deutschland B. Schott's Söhne, Mainz.

Tcherepnine ist ein junger russischer Komponist und Pianist, der in Paris lebt und mit seiner Musikkultur im pariserischen Milieu wurzelt. Aber er bringt in seine Wahlheimat die Sehnsucht seines russischen Volkes mit, blickt mit dem überraschten Auge des naiven Menschen in die Welt, die ihm innerlich doch fern bleibt. Die neun Inventionen, nur das kleinste Segment seines Schaffens, sind Filigranstücke von erlesenem Reiz. Bis auf die letzte sind es zweistimmige Inventionen, die aus der Zeiten Ferne jene berühmten des großen Thomaskantors grüßen. Tristanklänge mischen sich drein, Spielerisches und durch ungelöste Harmonien sich nicht in Harmonien Auflösendes klingt aus diesen kleinen Stücken, deren verschiedentaktige Periodizität allein schon Symbol des feinnervigen Menschen unserer Tage ist. *E. Rychnovsky*

ALEXANDER TSCHEREPNIN: *Toccata Nr. 2 (g-moll) für Klavier op. 20.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

— *Quartett für 2 Violinen, Viola, Violoncello op. 36.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Sprächen nicht die Opuszahlen dagegen, man hielte die Toccata für das spätere Werk. In ihr nähert sich der Komponist einer Schreibweise, die an vielen Stellen schon ahnen läßt, daß das mechanische Instrument den Pianisten zu be-



Alexander Glasunoff
nach einem Lichtbild von 1925



Igor Strawinskij

siegen droht. Kraftvoll, herb, voll starker Farben ist Tscherepnins Klaviersatz. Ein fast grauenvoller Kontrast: Jene spielerisch-motorisch bewegte Groteske des Allegrettos und die starre Düsterkeit des Adagioteiles, in dem die lastende Schwere tiefen Klanges die Grenzen des Ausdrucksbereiches streift. Der dann erfolgende Wiedereinsatz des Allegrettos ist eine der Stellen, die ideal allein das mechanische Instrument wiedergeben wird. Der Normalpianist wird vor solchen Spannungsforderungen zu Kreuze kriechen oder mißgestaltende Akkordbrechungen geben.

Welten trennen das Quartett von diesem Stil. Aus mystischem Grunde wächst es und wird zur einfach-klaren Sprache russischen Volksglaubens. Ein »Liebesopfer der heiligen Therese vom Kinde Jesu« nennt es der Komponist und kennzeichnet damit sein Werk bereits als religiösen Gesang. Die lineare Zeichnung weicht ganz einem flächenhaften Gemälde, bei dem der *Zusammenklang* allein maßgebend ist. Eine weihevolle Stimmung liegt über dem ganzen; fast melancholisch zerfließend, wenn die beiden Violinen ein echt russisches Volksthema, von Viola und Violoncell gesungen, mit dem Schleier zarter Terzen- und Sextengänge verhängen. Rein fugierende Stellen führen wieder in das Reich des Verstandes zurück. Aber eigentümlich bleibt diesem Musikgemälde die Übertragung religiöser Ausdruckswelten, orgelhaften Klanggeschehens und bildhafter Koloristik auf das »absolute« Gebiet des Streichquartettklanges. So wird es den Musiker interessieren, den Hörer aber sicher durch die Ferne seines Melos und die Nähe seiner bildhaften Erscheinung fesseln.

Eberhard Preußner

NICOLAUS MEDTNER: *Zwei Canzonen mit Tänzen op. 43.* Für Violine mit Klavierbegleitung. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig-Riga-Berlin.

Medtner schien lange Zeit über melancholischen Träumereien das Leben vergessen zu haben, und man mußte schon deshalb befürchten, daß das Leben *ihn* allgemach vergessen würde. So darf man denn mit um so größerer Freude dieses neue Werk des feinsinnigen Tonpoeten als lebensstark und lebensfroh bezeichnen. Man möchte von einem »Schlager« sprechen, wenn das Wort nicht einen so üblen Klang hätte. Schlichte, tiefe Empfindung, edles Melos zeigt sich hier und löst sich schließlich in tänzerische Anmut und Heiterkeit auf. Es wäre zwecklos, antike Vorbilder zum Vergleich heranzuziehen. Denn Medtner will nicht die Antike neu beleben. Er geht nur unbewußt einen schon vor 2000 Jahren beschrittenen, später vergessenen Weg. Und diesen oder einen ähnlichen Weg müssen wir wohl alle gehen, wenn wir unsere unzeitgemäße, kleinbürgerliche, großsprecherische Pathetik überwinden wollen. Der Romantiker und Philosoph Medtner hat den Mut, als Kammermusik etwas zu bieten, das uns bisher nur als Beigabe zu Possen und Singspielen geläufig war: Gesang und Tanz. Seien wir doch ehrlich: Was wirkt denn, selbst bei Beethovens Sinfonien, auf das Volk, wenn nicht das Gesangliche und das Tänzerische? Die Verbindung eines Instrumentalgesanges mit einem Instrumentaltanz ist als Verkürzung der alten Suite (mit Aria und Tanzstücken) zwar eigentlich nichts Neues, immerhin aber etwas, das verbrauchte Kunstformen wirksam zu ersetzen vermag. In Ländern, wo die Solotänzerin zugleich Sängerin ist, wie in Spanien, wird man eine Übertragung der volkstümlichen Dualität auf das Kammermusikalische vielleicht leichter verstehen, als bei uns, die wir das Volkslied nur noch als Erinnerung an frühere Zeiten pflegen und auf bodenständige tänzerische Rhythmen längst verzichtet haben. Wenn Kammermusik wieder werden soll, was sie früher einmal war, nämlich Hausmusik, nicht Konzertmusik, so müssen die technischen Schwierigkeiten vermindert und die musikalischen Einfälle gesanglich wie auch tänzerisch in volkstümlich schlichter Weise verarbeitet werden. Für die »Durchführungen« der Sonatensätze hat das »Volk« nie Verständnis gehabt. Medtner macht in seinem neuen Werke keinerlei unkünstlerische Konzessionen, er streicht nur das unfruchtbar Artistische und hält sich an allgemeinverständliche Ausdrucksformen. Um das zu können, muß man eben ein Könner sein und etwas zu sagen haben. Im übrigen: Das »Volk« will gar nicht die rohe und gemeine Musik, die heute für die Massen fabriziert wird. Aber freilich, der quiekende Ulk einer Jazzband macht ihm immer noch mehr Spaß, als die impotente Katzenmusik wirklichkeitsfremder Ästheten. (Und das mit Recht!) Medtners op. 43 (ohne jede Ironie und Malice sei es gesagt) ist »Kaviar fürs Volk«.

Richard H. Stein

N. MEDTNER: *Vier Lieder nach Dichtungen von Puschkin und Tjutscheff für Gesang und Klavier, op. 45* (deutsch von *O. v. Riesemann*). Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Diese Lieder verraten die Hand des vortrefflichen Musikers, der sich aber nicht genug tun kann, um die Klavierbegleitung möglichst verwickelt zu gestalten. Dabei ist die Musik zur »Elegie« als Gerüst sehr einfach, fast zu anspruchslos erfunden, so daß der schwierige Klavierpart dazu einen Gegensatz bildet. Am wertvollsten unter diesen Gesängen das groß angelegte »Nachtlied«, dessen Begleitung allerdings auch nicht leicht zu meistern ist. Bezeichnend, daß die Russen ihre Lieder heute längst nicht mehr »Romanzen« nennen, wie das noch Tschaikowskij und Rimskij-Korssakoff taten. Und tatsächlich sind Medtners Lieder vollkommen westeuropäische Gebilde; eigentlich zu westeuropäisch, denn vom Russentum ist dort so gut wie nichts zu finden. Bei ihm handelt es sich um romantisches Empfinden, in klassizistische Ausdrucksweise gekleidet. Also Züge, die etwa Brahms auszeichnen, mit dem Medtner manche verwandte Eigenschaften verbinden. Er geht letzten Endes von der Romantik Schumanns aus, die ja schon auf viele Russen bestimmend wirkte. Nur fehlt Medtner die Leichtigkeit, die Naivität, die Unbekümmertheit des Schumannschen Schaffens. Als Nachfahre schlägt er sich mit den Problemen herum und erreicht nicht die »tänzerische Beschwingtheit«, die ihm vorschwebt, die ein Nietzsche von der Musik forderte.

Kurt v. Wolfurt

IGOR STRAWINSKIJ: *»Faun und Schäferin«, Suite für Gesang und Klavier op. 2* (1906). Verlag: Belajeff, Leipzig. — *Zwei Lieder: »Die Novize« und »Der heilige Tau« für Gesang und Klavier op. 6* (1907/08). *»Pastorale« für Gesang und Klavier* (1908). Verlag: Rob. Forberg, Leipzig. — *Zwei Gedichte von Balmont für Gesang und Klavier* (1911). *Drei japanische Gedichte für Gesang und Klavier* (1912/13). Russischer Musikverlag, Berlin.

Diese Frühwerke Strawinskijs (aus den Jahren 1906—1913) sind recht ungleichmäßig geraten. Im op. 2 gibt er sich noch recht zahm und konventionell. Die eigene Note ist noch nicht gefunden. Der Lehrer Rimskij-Korssakoff guckt ihm über die Schulter, und die musikalische Faktur (namentlich die sehr einförmige Rhythmik) weist in keiner Weise auf den zukünftigen Schöpfer der »Geschichte vom Soldaten« hin. In der »Novize« (op. 6) wird im Klavierpart Glockengeläute nachgeahmt, wobei dem Komponisten die Einleitung zur »Krönungsszene« des »Boris Godunoff« vorgeschwebt hat: eine matte Nachahmung. An dem koloraturgeschmückten, graziösen, nicht schwierigen, aber unpersönlichen »Pastorale« werden Sängerinnen mit beweglicher Stimme Gefallen finden. Der echte Strawinskij aber tritt uns erst in den Liedern nach Balmont und japanischen Dichtern entgegen. Namentlich die letzteren (ursprünglich für Gesang, Klavier und einige Orchesterinstrumente entworfen) strahlen manche Reize aus. Schon hier zeigt sich die genialische Art dieses Russen, die mit leichter, manchmal sogar bezaubernder Hand Dinge zu sagen weiß, über die andere mit Schwerfälligkeit und barbarischen Mißklängen hinwegstolpern. Hier kündigt sich die »unromantische« Richtung an, die in späterer Zeit, von der historischen Warte aus, vielleicht nur als Übergangszeit gewertet werden wird. Diese japanischen Gesänge sind leicht hingeworfene Federzeichnungen, mit artistischer Hand konzipiert: Spiel um des Spieles willen. Die Deklamation ergeht sich fast nur in Achteln. Um so abwechslungsreicher ist die höchst differenzierte, duftige, zum Teil sogar virtuose Begleitung. Das erste Lied dieses Zyklus erinnert an manche Unisonoführungen bei Mussorgskij, nur mit atonalem Einschlag.

Kurt v. Wolfurt

SERGE PROKOFIEFF: *Sarkasmen. Fünf Stücke für Klavier op. 17.* Verlag: P. Jurgenson, Rob. Forberg, Leipzig.

Die musikalische Ausdruckswelt ist durch die Kunst der Groteske und Parodie, die uns für eine geraume Zeit ganz verloren schien, wieder bereichert. Köstliche Beispiele für ihre Darstellung im Klaviersatz bietet dieses frühe, bereits 1912 (!) komponierte Werk Prokofieffs. Da finden wir Themen, die überstolz mit Riesenschritten herunterstelzen, Stimmen, die, durch nichts zu beirren, sich gegenseitig an den Kopf schlagen, harmonische Wirkungen, die die Zeichnung bewußt überschreien — ja es ist schon schade, daß wir in musikalischen Dingen stets alles sofort übelnehmen, sonst könnte jeder an diesen Stücken seine Freude haben. Oder vielleicht erlebt der sie erst ganz, der durch sie und über sie — wirklich zum Sarkast wird? Zum Trost sei diesem gesagt, daß Hellhörige aus diesen Stücken sogar den Einfluß der Romantik, besonders Schumanns, herauszuhören glauben. *Eberhard Preußner*

SERGE PROKOFIEFF: *Fünf Lieder für Gesang und Klavier op. 23.* Verlag: A. Gutheil, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Obwohl diese 1915 komponierten Lieder einen Stil aufweisen, über den der heutige Prokofieff hinausgewachsen ist, sind sie doch nicht als Jugendkompositionen ohne weiteres beiseite zu legen. Sie weisen eine Schönheit in der melodischen Linie, bei aller Sparsamkeit der Mittel, eine Ausdruckskraft und eine Unmittelbarkeit der Deklamation auf, durch die man mehr als einmal an Mussorgskij erinnert wird. Bei den Gesängen »Unter dem Dache«, »Das farblose Kleid« und »Der Gaukler« begreift man, daß die Russen in Prokofieff einen neuen Komponisten echt russischen Gepräges erhofften und ihm nun gram sind, daß er die Vereinigung mit der Eleganz westeuropäischer Musik vorzog. Mit dem Liedschaffen Prokofieffs aber sollten unsere Sänger ihre Konzertprogramme auffrischen; die drei erwähnten balladenhaften Gesänge dieses Opus werden sich noch besonders durch ihre ergreifenden Texte, die dramatische Gestaltung vom Darsteller verlangen, zum Vortrag eignen. *Eberhard Preußner*

SERGE PROKOFIEFF: *Fünf Gesänge für Gesang und Klavier op. 35.* Verlag: A. Gutheil, Moskau; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wir besitzen jetzt bereits eine ganze Reihe von Werken für Gesang ohne Textworte, und es liegt zweifellos Zukunft in diesen absoluten Melodien, deren musikalischer Linienwurf durch kein Wortgefüge mehr gehemmt ist. Bereits 1920 hat Prokofieff die vorliegenden wortlosen Gesänge geschrieben. Werke eines neuen absoluten Gesangsstiles oder gar Beispiele für die zum Instrument gewordene Stimme findet man in ihnen allerdings nicht. Ihr Stil ist eher alt als neu. Die Klavierbegleitung gibt lediglich die stützende harmonische Ausdeutung der warm empfundenen Melodien. Ein Gegenübertreten völlig selbständig gewordener Stimmen — die vom Wort befreite Stimme hätte dazu anregen können — wird nicht einmal angedeutet. Doch der weite Bogen der Melodiestimme, ihre Gesanglichkeit, eine echt russische Schwermut und fein empfundene dynamische Schattierungen werden sichere Wirkung hervorrufen.

Eberhard Preußner

SERGE PROKOFIEFF: *Fünf Gedichte von Balmont für Gesang und Klavier op. 36.* Verlag: A. Gutheil, Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Lieder (entstanden 1921) verraten den beweglichen Geist ihres Schöpfers, der der Entfaltung melodischer Gesangsbögen in der Singstimme Wert beimißt. Ja, diese melodische Deklamation gibt einem Liede, wie »Denke an mich« (wohl dem eigenartigsten des Zyklus) ihre besondere Note. Hier wird ein eintaktiges Motiv als Ostinato-Figur fast durch das ganze Lied hindurch in der Begleitung wiederholt, um das Thema des Gedichtes »Denke an mich« zu versinnbildlichen. Und die Singstimme ergeht sich in ausdrucksvoller, dem Wortsinn angepaßter Deklamation, wobei die einzelnen Motive — gewissermaßen als melodische Formeln — wiederholt Verwendung finden. Ähnlich verhält es sich mit der Deklamation des Liedes »Stimme der Vögel«, das eines romantischen Einschlages nicht entbehrt, indem ein glücklich erfundenes Vogelmotiv plastisch in die Begleitung eingeführt ist. Kühler wirkt »Die Beschwörung von Wasser und Licht«, trotz seiner impulsiven Rhythmik. Wie denn überhaupt diese seltsame Mischung von Kühle und jagenden Rhythmen für Prokofieff sehr bezeichnend ist. Das läßt sich namentlich auch an vielen Stellen seiner Oper »Die Liebe zu den drei Orangen« nachweisen. Im tiefsten Grunde ist die Musik dieses Russen primitiv, mit federnder Technik hingeworfen, von Vielstimmigkeit und Atonalität weit entfernt; jedoch vielfach polytonal und hier und dort mit virtuosen Elementen durchsetzt. Die musikalische Erfindung in den Liedern sprudelt nicht allzu stark, doch wird eine bestimmte Eigenart durchaus bemerkbar. *Kurt v. Wolfurt*

MAXIMILIAN STEINBERG: *Vier Lieder nach Texten von Rabindranath Tagore für eine hohe Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder kleinem Orchester op. 14.* Verlag: W. Bessel & Cie., Paris; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man kann im Zweifel sein, ob sich Gedichte Tagores überhaupt in unserem Tonsystem vertonen lassen, ohne den eigentlichen Reiz ihrer Empfindungswelt einzubüßen. Meist wird im Notbehelf versucht, mit impressionistischen Klangmitteln das Wesen ihrer Wortgebilde blumengleich auszudrücken. Das Ergebnis ist ein Duft, der die Blume selbst nur ahnen läßt. Etwas mehr geben die beiden letzten Lieder Steinbergs, in denen leicht wogende Melodien rezitativischen Einschlags der schwebenden Zartheit eher nahekommen, als alle harmonischen Schleier es in den ersten beiden Gesängen vermögen. Ein Feingefühl für formale Bindungen scheint dem Komponisten besonders eigen zu sein. Beste Rimskij-Korssakoff-Schule! *Eberhard Preußner*

A. SCHENSCHIN: *Fünf Gedichte von Ch. Baudelaire op. 11. Deutsch von Stefan George.* Für Gesang und Klavier. Verlag: Universal-Edition, Wien.

Die fünf Gesänge bekunden ausgesprochenes Talent, bewährtes Können und das ehrliche Streben des Komponisten, den düstern, trostlosen Worten Baudelaires durch Musik gerecht zu werden. Dies gelingt der im besten Sinne neuzeitlichen, doch nicht atonalen Musik nicht immer. Die stark gleichmäßige Chromatik und Rhythmik, sowie die zwischen Melodie und Sprachgesang schwebende Singstimme wirken auf die Dauer eintönig, erreichen keinen Höhepunkt, entfalten und entladen sich nicht im gewünschten Augenblick. In diesem Sinne ist auch die Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Stimme und besonders die der verschiedenen Stimmlagen nicht genügend ausgenützt. Die Wege sind gut, aber zu verschlungen und führen zu keinem Gipfel. Am besten noch das vierte Lied: die Tonkunst, mit seiner großen Steigerung, die das Ziel auch erreicht. *E. J. Kerntler*

N. RIMSKIJ-KORSSAKOFF: *100 russische Nationallieder*, gesammelt und harmonisiert von N. Rimskij-Korssakoff op. 24, Vol. I—III. Verlag: W. Bessel & Cie, Paris; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wen die russische Volksseele in Atem hält mit ihrer Weite und Ferne, mit ihrem ewig glimmenden Feuer, das alle Gegensätze von unterwürfigster Verehrung bis zur tiefsten Verachtung in sich birgt, wer die Musik eines Mussorgskijs in ihren Grundlagen russischer Volksmusik zu erkennen strebt, wer überhaupt im Volkslied Mensch und Landschaft erstehen sieht, der wird die vorliegenden Bände durchblättern, als ob er auf einer Reise durchs alte, heilige Rußland sei. Wird Balladen vom roten Sonnenfürsten Wladimir in Kieff, derbe Tanz- und Trunklieder, Gesänge zum Butterwochenfest hören, und Brautlieder, die von einer Zartheit der Empfindung sprechen, wie sie anderen Völkern in dieser erschütternden Einfachheit fremd ist. Über allem schwebt jenes leidvolle Empfinden des Volkes, aus dem heraus Mussorgskij seine Liederzyklen »Ohne Sonne« und »Lieder und Tänze des Todes« schuf. Bleibt noch zu erwähnen, daß die Ausgabe und Sammlung der Lieder durch N. Rimskij-Korssakoff — er beendete das Werk 1877 — vorbildlich durchgeführt und mit genauer Quellenangabe versehen wurde.

Eberhard Preußner

A. GRETSCHANINOFF: *Patschhändchen, sieben Kinderlieder nach russischen Volksliedertexten* (deutsch von *R. St. Hoffmann*), *op. 96.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Seit langem ist mir keine neue Musik unter die Augen gekommen, die mich so restlos angesprochen hätte, wie diese Kinderlieder des bekannten russischen Komponisten Gretschaninoff. Er suchte sich Texte russischer Volkslieder aus und erfand dazu eine Musik, deren Melodik dem russischen Volkslied ganz nahe steht, ihr zum Teil entnommen ist. Eine meisterliche Hand formte diese kleinen Gebilde, deren zwanglos naive Heiterkeit völlig aus der Psyche des Kindes heraus gestaltet ist. Das Hauptgewicht liegt in der Singstimme, die durch eine schlichte, stilvolle Klavierbegleitung gestützt wird. Gretschaninoff vermeidet die heute bei manchen russischen Komponisten so beliebte Methode, daß sie echte russische Volksmelodien herausgeben und diese mit einer höchst komplizierten, hypermodernen, raffinierten (sogar polytonalen) Begleitung versehen. Hier aber handelt es sich um Beibehaltung der Richtung, die Mussorgskij etwa mit seinem »Klatschhändchenspiel« im »Boris Godunoff« oder mit dem »Lied der Chiwrja« im 2. Akt des »Jahrmarkt von Ssorotschínzy« eingeschlagen hat. Doch besteht keine Verwandtschaft zwischen diesen Kinderliedern und Mussorgskijs »Kinderstube«, die sich vom Volksliedmäßigen ganz entfernt und einen kühnen Vorstoß in das Gebiet des Kunstgesanges bedeutet. In Deutschland könnten Gretschaninoffs Kinderlieder größte Verbreitung und im Konzertsaal sogar erstaunlichen Anklang finden. Sie bieten der Singstimme keine Schwierigkeiten und kommen mit ihrem teils einförmigen, teils aufreizenden Rhythmus dem Verständnis des Publikums außerordentlich entgegen. *Kurt v. Wolfurt*

ANATOL LJÄDOFF: *Vier Lieder für eine Singstimme und Klavierbegleitung op. 1.* Verlag: Bessel bei Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Als Rimskij-Korssakoff Anfang der siebziger Jahre zum Professor am Petersburger Konservatorium ernannt wurde, trat Anatol Ljädoff in seine Theorieklasse ein und entwickelte sich bald zu einem seiner talentvollsten Schüler. Schon in jenen Jahren entstand jenes op. 1, von dessen vier Liedern nur die beiden ersten sich durch hohen künstlerischen Wert auszeichnen. Im ersten, einem elegischen grusinischen Lied (nach berühmten Worten Puschkins) deutet Ljädoff orientalisches Kolorit an,

dem damals fast alle russischen Komponisten in der einen oder anderen Weise huldigten. Das zweite (»Lied« nach A. Tolstoi) lehnt sich eng an einige sehr charakteristische Gesänge Mussorgskijs an, die dieser etwa 6—7 Jahre früher geschrieben hatte. Die Singstimme ergeht sich (nach Mussorgskijs Vorbild) in einem unentwegten Fünfvierteltakt und in höchst ausdrucksvoll deklamierten Viertelnoten, die ununterbrochen aufeinanderfolgen; deren Melodie feinhörigster Nachzeichnung der Wortakzente ihre Entstehung verdankt. Deutsche Sänger sollten diese zwei Lieder um so mehr berücksichtigen, als die Übersetzung von Dr. Heinrich Möller höchsten Ansprüchen gerecht wird. Gegen diese zwei Lieder fallen Nr. 3 und Nr. 4 beträchtlich ab. Sie zeigen, daß dem großen, aber unbeständigen Talent Ljädoffs kompositorische Volltreffer nur gelegentlich glückten. *Kurt v. Wolfurt*

S. LJAPUNOFF: *Vier Lieder für Gesang und Klavier op. 69.* Verlag: W. Bessel & Cie., Paris; Breitkopf & Härtel, Berlin-Leipzig.
—: *Vier Lieder für Gesang und Klavier op. 71.* Verlag: W. Bessel & Cie., Paris; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Russische Salonmusik, für die wir heute nicht mehr die nötige Stimmung aufbringen, um zum Beispiel auf wiegender Begleitung von Des-dur nebst Verwandten (versteht sich — Tonarten) die schönen Worte zu singen: »Heraus zum Lebenskampf! Mein Herz ist fest wie Stahl!« Auch opus 71, das in Einzelheiten besser gelungen ist, kommt nicht über Gemeinplätze hinaus und verrät nirgends eigentlich schöpferische Kraft.

Eberhard Preußner

ALFRED GUTTMANN: *Chorsammlung des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes.* Gemischte Chöre ohne Begleitung. Verlag des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, Berlin.

Um das Wesentliche in aller Kürze sogleich zu sagen: Dies von *Alfred Guttmann* herausgegebene Chorliederbuch ist die reichhaltigste und beste Sammlung ihrer Art, die überhaupt vorhanden ist. Sie bietet in ihren 839 Seiten eine nicht genug zu lobende Übersicht über die gesamte Chorliteratur a cappella seit mehr als einem halben Jahrtausend. Auch das vor etwa zwölf Jahren erschienene, sogenannte »Kaiserliederbuch« ist ein ganz vorzügliches Volksliederbuch für gemischten Chor. Während jedoch diese ältere Sammlung sich nur auf deutsche Volkslieder beschränkt, zielt das neue Liederbuch auf einen Extrakt des Besten aus der Chorkunst aller Zeiten und Völker. Seine 305 Gesänge umfassen die Blütezeit des mehrstimmigen Gesanges (1500—1600) in Deutschland, den Niederlanden, England, Italien. Dazu kommen »Stimmen der Völker aus fünf Jahrhunderten«, etwa hundert ausgewählte Bearbeitungen der bewährtesten Tonsetzer von Volksweisen aus Deutschland, Holland, Schweiz, Schweden, Norwegen, Schottland, Irland, Böhmen, Rußland, Ungarn, Frankreich, Italien, Spanien usw., bis zu den »Negro-spirituals«. Es folgen etwa 50 Lieder aus der Epoche des »Aufstiegs« der Harmonie (1630—1830), 30 wohl gewählte Beispiele für »Romantische Melodie in Kunst und Volkslied«, 20 Chöre aus der »Musik unserer Zeit«, und schließlich eine Gruppe, betitelt: »Von Not und Arbeit, Kampf und Freiheit.« Wer sich, ohne eine ganze Bibliothek von Büchern und Partiturbänden zu studieren, bequem und zuverlässig unterrichten will über das Wesen der kleinen Chorformen, Motetten, Madrigale, Choräle, geistliche und weltliche Chorlieder, wird an der Hand dieser Guttmannschen Sammlung das Wesentliche der künstlerischen Entwicklung in übersichtlichster Weise hier ablesen können. Darüber hinaus dient die Sammlung jedoch in erster Linie praktischen Zwecken. Alles ist fertig für den Vortrag eingerichtet, von bewährten Kennern der Chorkunst sorgsam bezeichnet, bis in feinste Einzelheiten. Die fremdsprachigen Texte sind in den besten erreichbaren Übersetzungen verdeutscht. Kaum ein Meister von Rang aus den letzten 400 Jahren, der nicht in diesem Liederbuch mit wertvollen Proben vertreten wäre. Ein ausführlicher Anhang, von *Karl Lütge* und zum kleineren Teil von *Alfred Guttmann* verfaßt, bringt literarhistorische, bibliographische Anmerkungen zu jeder einzelnen Nummer und gibt der Sammlung das sehr zuverlässige, wissenschaftliche Fundament, zusammen mit der gehaltvollen einleitenden, von A. Guttmann verfaßten Abhandlung. Druck, Papier, Einband sind zweckentsprechend, ohne Prunk, aber von geschmackvoller Einfachheit und gediegen. Ein wertvoller Schmuck sind eine Reihe schöner und passend gewählter Schwarz-Weiß-Blätter aus alter und neuer Zeit: von Dürer, Marcantonio Raimondi, aus der »Manesse Handschrift« von Minneliedern, von Adrian van Ostade, Schwind, Ludwig Richter, Schinkel, Max Klinger, Liebermann, Käthe Kollwitz.

Hugo Leichtentritt

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Die erste Neuheit der *Staatsoper*, *Serge Prokofieffs* »Die Liebe zu den drei Orangen«, hatte den Umweg über Köln nach Berlin gemacht. Auf diesem Wege ist der Oper zwar nicht ihre Eigenart, doch die Frische und Heiterkeit der Aufführung stark geschmälert worden. Es war offenbar sehr schwierig, das Werk auf die Verhältnisse der Krollschen Bühne einzustellen. Es fehlte die behagliche Breite, auch die Springlebendigkeit, auf die Text und Musik Anspruch erheben. *Leo Blech* hatte diese Einstudierung übernommen und war, bei aller selbstverständlichen Sorgfalt in der technischen Beherrschung, doch dem Komponisten gegenüber etwas willkürlich verfahren: der Festmarsch wurde am Ende noch einmal mit großem Pomp wiederholt und damit die Absicht des Komponisten zum Schlusse vereitelt. *Otto Helgers* war zwar ein Treffkönig, wie ihn sich Prokofieff wünschen mochte; es wurde auch im allgemeinen besser gesungen als in Köln. Trotzdem blieb die aufreizende und erheiternde Wirkung der Orangenoper aus. Hinzuzufügen wäre noch, daß diesmal selbst Panos Aravantinos' Bühnenbilder den Gesamteindruck nicht erheblich förderten.
Bald darauf setzte ein *Richard Strauß-Gastspiel* ein, das den Gefeierten als Dirigenten eigener und Wagnerscher Werke zeigte. Wie Strauß »Tristan« und »Lohengrin« ausdeutet, das ist fast noch interessanter, als wie er seine eigenen Geisteskinder behandelt. Es ist so, daß die belebte Sachlichkeit eines durch Wagner hindurchgegangenen Meisters dem Stammvater besondere Liebe beweist. Nicht das Lyrische in »Tristan« und »Lohengrin«, sondern die Herausmeißelung des in kräftigen Rhythmus gebannten Dramatischen liegt ihm am Herzen.
In der *Städtischen Oper* dagegen verhältnismäßig Ruhe. »Euryanthe« als Nachfeier von Webers 100. Todestag hatte den Vorzug, von *Bruno Walter* gedeutet zu werden, also von einem, der sich diesem holdseligen Stiefkind der Romantik mit inbrünstiger Liebe hingibt. *Maria Müller* singt die Titelrolle. Ein Name, der den Berlinern bisher nichts bedeutete, hat damit berauschenden Klang gewonnen. Alles Traumhafte, Visionäre, im guten Sinne Romantische verkörperte sich in ihr, die bald darauf als Elsa und Eva in der Staatsoper das Bild ihrer Persönlichkeit schloß.
Noch ein anderer Name wurde klingend, wenn auch unter Begleitung von Pauken und Trompeten: *Jan Kiepura* ist Besitzer eines stählernen Tenors, dem die Straße zum Erfolg vielleicht etwas zu früh gebahnt ist. Denn das Phänomen seiner Stimme bedarf ganz anderer Pflege, als ihr bis jetzt zuteil werden konnte. Es wäre jammerschade, wenn soviel Kostbarkeit im künstlerischen Sinne ungenützt bliebe.

Adolf Weißmann

ANTWERPEN: Eröffnet wurde die neue Spielzeit der Flämischen Oper mit einer gelungenen Neueinstudierung von Wagners Lohengrin, der hier seit geraumer Zeit nicht mehr erklungen war. Die Revolutionsoper Stepan des jungen Dänen *Ebbe Hamerik* wurde ebenfalls neueinstudiert und, gerade wie bei der Erstaufführung vor zwei Jahren, vom Publikum äußerst beifällig aufgenommen. Die *Uraufführung* von Klaas in't Luilekkerland (Klaus im Schlaraffenland) — Dichtung vom erfolgreichen flämischen Bühnenschriftsteller *Ernest W. Schmidt* und Musik vom Direktor des Löwener Konservatoriums *George D'hoedt* — bildete das erste wirkliche Ereignis der neuen Saison. Die Oper, deren zum Teil neues szenisches Gewand ein Mitteldinq zwischen Tradition und Moderne suchte, fand leider keinen Anklang beim Publikum und erzielte nur einen Achtungserfolg.
Ferner brachten die ersten Wochen die *Uraufführung* einer szenischen Bearbeitung von *Maurice Ravels* herrlicher sinfonischen Dichtung *La Valse* und die hiesige Erstaufführung von *De Tooverbeiaard* (Das Zauberglockenspiel) von *Riccardo Pick-Mangiagalli*. Beide Werke wurden bei der Premiere sehr herzlich empfangen und erzielten eine lange Reihe erfolgreicher Aufführungen. Richard Strauß' Rosenkavalier und Glucks Orpheus wurden beide in musikalisch *(Julius J. B. Schrey)* und szenisch *(Henry Engelen)* gleich sorgfältiger Neueinstudierung in den Spielplan aufgenommen. Die Titelrolle in Glucks Oper wurde von unserer hiesigen hervorragenden Altistin *Alice Plato* in vollendeter Weise gespielt und gesungen.

Hendrik Diels

BREMEN: Nach dem ersten, kraftvollen Vorstoß auf das Gebiet des rein deutschen Opernspielplanes versackte der Spielplan wieder ganz in die Internationalität und in die Operette. Der mangelhafte Besuch der Oper wirkte katastrophal. Es bleibt so: das beste Repertoire ist nutzlos, wenn das Publikum fern

bleibt. Habeat sibi! Das heißt geben wir ihm, was es will: den Paganini von Lehár, den Fidelen Bauern von Fall, die Gräfin Mariza von Kálmán, die Anneliese von Dessau von Winterberg und zwischendurch den Verdischen Maskenball, die Cavalleria, das Glöckchen des Eremiten und notfalls für die romantischen Gemüter den Lohengrin. Das Stadttheater ist in städtischer Verwaltung. Diese Verwaltung hat angeordnet, daß nunmehr mindestens zweimal in der Woche Operette gegeben werden soll. Also mit hohem Staatszuschuß wird die Operette gepflegt. Es fragt sich nur, ob das wirklich der Meinung und dem Sinn solcher Staatszuschüsse entspricht. *Gerhard Hellmers*

BRESLAU: Eine Wiederaufnahme des im vorigen Winter hier uraufgeführten »Lied der Nacht« von Hans Gál brachte keine Ehrenrettung des Werkes. Wieder erlag es der krassen Hyperromantik seines unmöglichen Textbuches. Der besonderen Sorgfalt durchgreifender Neustudierungen hatten sich »Samson und Dalila« und »Der Troubadour« zu erfreuen. Verdis genialer Reißer wirkte so stramm wie eh und je, zumal wir augenblicklich in dem jungen *Adolf Fischer* einen Manrico besitzen, der italienische Kantilene wirklich singen und die Stretta in überzeugendem Brustton schmettern kann. »Samson und Dalila« vermochten nur zu erweisen, daß ihre Zeit vorüber ist. In einer kleinen »Morgenfeier«, zu der Regisseur *Herbert Graf* den einführenden, durch einige Bemerkungen über ungeahnte Zusammenhänge zwischen Gianbattista Pergolesi und Richard Wagner verblüffenden Vortrag beisteuerte, wurden des neapolitanischen Altmeisters niedliche Intermezzi »Die Magd als Herrin« und »Der Musikmeister« vorgeführt, beide leider in Bearbeitungen, die an Stelle der für die buffa so charakteristischen Rezitative einen plump gereimten Dialog setzen. Bald danach kam *Richard Tauber* zu Gaste, zuerst als virtuoser, aber schon stark manieriert gewordener José, dann als harmlos vergnügter Eisenstein. Die musikalische Enge dieser zweiten Rolle umging Tauber dadurch, daß er sich vor Beginn des Eisenstein-Schicksals selbst an das Pult begab, um die Ouvertüre zu dirigieren. Taminos oder Tristans, die gleich Herrn Tauber vor der Gesangs- die Kapellmeister-Schule besucht haben, seien jedenfalls vor Nachahmung seines Beispiels gewarnt, obwohl ihm seine fesche Stabführung einen kleinen Sondererfolg eintrug.

Erich Freund

BUDAPEST: Mit der *Uraufführung* von »Hári János« (Text von Harsányi und Paulini, Musik von *Zoltán Kodály*) hielt eine merkwürdige Kunstgattung ihren siegreichen Einzug auf die Opernbühne. Halb Lustspiel und Volksmärchen, halb Spieloper, betitelt nach dem Helden der Titelrolle. Dieser Münchhausen der ungarischen Volksseele erzählt uns in der Dorfschenke des Vorspiels seine unglaublichen, von naivster Märchenphantasie erfüllten Heldentaten, die auf der Bühne lebendig werden. So die Rettung der Kaisertochter Marie-Luise über die russisch-österreichische Grenze, die Besiegung Napoleons vor den Toren Mailands, die Bezwingung des Drachen, Háris Beförderung zum General, sein Leben in Ruhm und Ehren in der Wiener Hofburg und seine Standhaftigkeit zu der Tochter seines Heimatdorfes. Dazu schrieb Zoltán Kodály die Musik, d. h. die Musikstücke, die sich der Handlung ungezwungen anschmiegen. Tänze, Chöre und Lieder stammen aus der reichen Mappe seiner Folklore-Sammlung, nur einige Orchesterzwischenspiele sind Originalkompositionen. Doch überall ist in der kontrapunktischen Behandlung der Themen, in Harmonisation und Instrumentation, der Musik der Stempel seiner typischen, stark bodenständigen, den Geist des Märchens erschöpfenden Gestaltungskraft aufgedrückt. In diesem Sinne ist es zu bedauern, daß es in dem Stück nicht etwas weniger gesprochenen Dialog und dafür etwas mehr Musik gibt. In den großen Erfolg des Abends teilten sich außer dem Komponisten die Autoren des gelungenen, drolligen Textbuches sowie die ausgezeichneten Hauptdarsteller: *Isabella Nagy*, die Herren *Emmerich Palló* und *Körmendy*, sowie der temperamentvolle Kapellmeister *Rékai*.

E. J. Kerntler

BUENOS AIRES: Die *deutsche Oper* im Teatro Colón war, trotzdem sich das Aufführungsniveau von »Walküre« über »Tannhäuser« bis zu einem außergewöhnlichen »Tristan« hob, als Ganzes doch eine schwere Enttäuschung. Nicht genügend vorbereitet, in einen kaum beachteten Nebenzyklus gedrängt, konnte sie sich trotz *Fritz Reiners* vornehmem Musiziertemperament nicht recht entwickeln. Aber auch die Leistungen des Ensembles selbst waren nicht dementsprechend, was die klangverwöhnten Ohren des argentinischen Publikums fordern. Außer dem monumentalen Mezzosopran der *Karin Branzell*, der wundervollen Schönheitslinie *Meta Seine-*

meyers, die die größten Erfolge als Elisabeth im »Tannhäuser« hatte, und dem Wolfram *Friedrich Schorrs* war das Ergebnis betrüblich. Bei den »Meistersingern« berührten die rücksichtslosen Striche, die dem Werke seinen Charakter fast ganz und gar nahmen, geradezu peinlich. Als Regisseur kämpfte *Ernst Lert* mit beträchtlichen Schwierigkeiten. Er konnte nur das allerärgste verhüten, kam aber nicht zu grundlegender Umgestaltung flüchtig einstudierter Ensembles. Die meist unmöglichen Dekorationen fielen nicht in sein Verantwortungsgebiet. Eine so starke Begabung wie Lert, der dazu noch wegen seiner Vertrautheit mit der italienischen Opernbühne für Buenos Aires besonders geeignet ist, ließ man ungenutzt. Die Überlastung des zweisprachigen Opernspielplans erlaubte nur flüchtiges Improvisieren, wo organische Aufbauarbeit vonnöten gewesen wäre. *Johannes Franze*

DORTMUND: Halb lyrisches Volksspiel, halb Legende, von gesunder, musikalischer Erfindung ist die Oper »Der Geiger von Gmünd« von *Richard Rosenberg*, die bei ihrer hiesigen *Uraufführung* einen ausgezeichneten Erfolg hatte. Ein vielversprechendes, sehr sympathisches Erstlingswerk. Die klangschöne Partitur ist besser geraten als das Textbuch, das eine mittelalterliche Sage aus Schwäbisch-Gmünd behandelt.
Der erste Akt ist rein lyrisch und sehr polyphon gehalten, das Vorspiel reich fugiert; der zweite ist homophoner, entbehrt aber der dramatischen Klimax; der dritte hat große klangliche Steigerungen mit wirkungsvollen Doppelchören und Fanfaren. Der erfindungsreiche Stil läßt wohl die Vorbilder von Wagner, Humperdinck und Strauß gelegentlich aufleuchten, aber auch viel Eigenart und warme Empfindung glühen. Fünf altdeutsche Volkslieder sind, neu vertont, feinsinnig eingewoben. Um die Aufführung machten sich *Paul Pella* als geschickter Dirigent, *W. Aron* und *Ludwig Görz* als Bühnenbildner, *Gustav Wünsche* und *Margarethe Teschenmacher* in den Hauptpartien ebenso verdient wie Chor und Orchester. *Theo Schäfer*

DÜSSELDORF: Eine Neueinstudierung des »Fliegenden Holländer«, die der Vision das Vorrecht über die Oper geben wollte, lief gerade der *Oper* wieder rettungslos in die Arme. Musikalisch ereignete sich hierbei sehr viel Bedauernswertes. Wesentlich erfreulicher war die erste Aufführung der »Jenufa«. *Hugo Balzer* und *Alexander d'Arnals* gelang es sehr gut, des Musikalischen und Szenischen Herr zu werden. Ganz hervorragend die ergreifende Küsterin von *Julie Schützendorf-Koerner*. Außer der echt tschechischen Musizierfreudigkeit fesselt an Janáčeks Werk ganz besonders die Art, wie aus der Wortmelodie weite Bögen *absoluter* und doch stimmungtragender Musik gewonnen werden. *Carl Heinzen*

HAMBURG: Die Unbehaglichkeiten im umgebauten *Stadttheater* in der Dammtorstraße werden auf der Bühne, deren technische Möglichkeiten als das Vollkommenste aller deutschen Theater von oben herab angepriesen worden sind, wie im Logenhause des alten Schinkel-Baues, wo es enger und niedriger geworden, täglich mehr empfunden, sind auch Gegenstand scharfer Kritik und bitteren Spottes, der sich über das Tatsächliche ergießt und diejenigen trifft, die das Millionen verschlingende, in Nachforderungen unersättliche Projekt begünstigt haben. Der eiserne Vorhang, der hydraulischen Kompliziertheit angeschlossen, erwies sich wiederholt störrisch, hat sogar einmal einen Abbruch des Meistersinger-Abends veranlaßt. Die eigentliche Hydraulik für die angepriesene Schiebebühne war noch nie nutzbar, weil sie *festgeschraubt* ist. Keiner erfährt, ob die Mechanik untauglich oder ob die Bedienung noch unzulänglich und gefahrvoll. Die Verstimmung ist groß und der angebliche Kunsteifer der Leitung gedrückt. — Neues bot die Bühne nicht. Die Notwendigkeit, neben *Pollak* als erster Kraft noch einen anderen Ersten Dirigenten zu wissen, ist nachhaltig zu betonen. »Tote Stadt«, »Palestrina«, »Elektra« sind ohne nachhaltige Wirkung, teils auch mit Gästen, weil die neuen Kräfte insgesamt keinen Gewinn für eine erste Bühne bedeuten, in das neue Haus mühsam hinübergerettet. Verzögertes Erscheinen neuer Werke und neustudierter wird mit Hinweis auf hydraulische Mängel, die angeblich kunstreife Pläne auf die lange Bank verweisen, entschuldigt oder bejammert. Unsere Sachse-Krause-Oper (mit einem Opernsenator obenauf) laboriert an eingerosteter Unbeliebtheit weiter.
Wilhelm Zinne

KIEL: Die Stadt, zu deren Wirkungsbereich die Kulturpropaganda nach dem skandinavischen Norden hin ebenso gehört als die Vermittlung nordischer Kultur, hat anläßlich der »Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft« die finnische Volksoper »Oesterbottner« von

L. Madetoja zur reichsdeutschen *Uraufführung* gebracht. Die drei Akte behandeln als tragischen Konfliktsstoff die Unterdrückung finnischen Eigenwesens durch russische Gewaltwillkür. Sie spielen um 1860 in der Grenzprovinz »Oesterbotten«. Der Bauernsohn Jussi Harri und der (russische) Amtmann sind die Hauptgegenspieler, die zuletzt im Kampfe sich gegenseitig töten. Scharf gezeichnete Volkstypen, zwei Liebespaare geben der in zunehmender Bewegungsdynamik durchgeführten Handlung die charakteristische Note und gut eingefügte lyrische Ruhepunkte. Die Musik hat starken dramatischen Fluß; Volkslied, Volkstanz haben sie thematisch beeinflußt. Die Hauptpersonen sind, zurückhaltend und doch sehr prägnant, leitmotivisch begleitet. Der Orchesterklang ist durch die Bevorzugung tiefer Bläser dunkel gefärbt. In den Vorspielen ist Wagners und in der Anlage musikdramatischer Kraftstellen ist d'Alberts Einfluß spürbar. Trotzdem bleibt die Eigenpersönlichkeit gewahrt durch den Einschlag finnischen Wesens: schwerblütig im Dramatischen und Lyrischen, lebhaft im Rhythmus, wenn Nationaltänze hineinspielen. Das Duett hatte, dank auch einer musikalisch und szenisch hervorragenden Aufführung (Kapellmeister *Stange*, Generalintendant *G. Hartmann*) großen Erfolg, den der Komponist persönlich entgegennahm. *Paul Becker*

KÖLN: Der Spielplan unserer Oper fristet sein Dasein zumeist von den Neuinszenierungen des Vorjahrs und den stehenden Werken. Von den neuverpflichteten Kräften darf besonders die Altistin *Lydia Kindermann*, die von Stuttgart kam, als Gewinn betrachtet werden. Als bisher einzige Neueinstudierung war denn auch Samson und Dalila von Saint-Saëns (wegen der bedeutenden Altpartie) gewählt worden, deren Chorszenen überdies der Spielleiter *Hans Strohbach* fesselnd zu gestalten vermochte. Stärker noch ist der Eindruck, den man von den modern stilisierten, aber in den rein malerischen und den szenischen Werten bedeutenden Bühnenbildern des Malers Strohbach empfängt. So von dem famos neu gesehenen Rokoko der Ausstattung von Figaros Hochzeit. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Nachdem *Gustav Brecher* im vorigen Jahr in intensiver Kleinarbeit das künstlerische Niveau der Leipziger Oper in erstaunlicher Weise zu heben vermocht hat, ist er in diesem Jahre darangegangen, eine Reihe von Neuheiten vorzubereiten, um so auch wieder in Beziehung auf wichtige Uraufführungen den Wettbewerb mit anderen ersten Bühnen des Reiches aufzunehmen. Als erste *Uraufführung* der Spielzeit brachte er *Max Ettingers* Vertonung von Goethes »Clavigo« heraus. Ettingers Opernschaffen hat bisher seine ganze Bedeutung nur dadurch erhalten, daß er für seine Texte Hauptwerke der Schauspielliteratur auswählte. Hebbels »Judith«, Georg Kaisers »Juana«, Goethes »Clavigo« — das sind die Etappen in seinem musikdramatischen Schaffen. Sicherlich ist bei dieser Textwahl nicht ganz allein das Bestreben maßgebend gewesen, ein literarisch einwandfreies Buch zu bekommen. Zu einer solchen Auswahl wurde Ettinger vielmehr auch durch den Umstand getrieben, daß er bei seiner geringeren musikalischen Begabung als Musiker der Musik in seinen Bühnenwerken eine weit untergeordnetere Stellung zuweisen muß, als es sonst in der Oper üblich ist. Er braucht also starke, aus sich selbst heraus wirkende Texte. Ettinger ist innerlich stark beteiligt und findet ernste Töne, wenn Leid und Trauer die Szene erfüllen oder wenn sonst, wie in der großen Versöhnungsszene, weichere Empfindungen vorherrschen. Und er versagt schlechthin, wenn es gilt, die eigentlichen Träger der Handlung, die beiden Gegenspieler Carlos und Beaumarchais musikalisch zu zeichnen. Die Gestalt des Carlos im besonderen scheint Ettinger ganz anders gesehen zu haben, als sie uns bei Goethe entgegentritt. In Ettingers musikalischer Zeichnung erscheint Carlos als ein leichtfertiger Intrigant (wie unter anderem einige schlimme, zu seiner Charakteristik eingefügte Walzertakte der Partitur beweisen), während Goethe die Gestalt durchaus ernst gesehen hat. Diese musikalische Verzeichnung des Carlos ist aber leider nicht der einzige Fehler, den wir in der Partitur Ettingers entdecken müssen. Anfechtbar ist vielmehr fast durchweg der Stil der musikalischen Deklamation, den Ettinger gewählt hat. In dem Bestreben, sich möglichst wenig vom Schauspiel zu entfernen, versucht er es mit einem Stil, der nervös zwischen rezitativen und ariosen Elementen hin und her schwankt. Das Ergebnis ist, daß die musikalische Sprache unendlich viel ärmer erscheint als Goethes Prosa. Empfindlich schwach sind auch die Zwischenspiele, mit denen Ettinger innerhalb der einzelnen Akte über die szenischen Verwandlungen hinweggleitet. Ihren Wert erhält Ettingers Partitur durch die Art,

wie der Komponist die Gestalt der Marie Beaumarchais musikalisch gezeichnet hat, weiterhin durch die stimmungsschwere musikalische Untermalung der beiden letzten, den tragischen Ausklang bringenden Szenen. Besonders die letzte Szene, Clavigos Tod an Mariens Sarge, ist ein musikalisches Stimmungsbild von ganz unausweichlicher Stärke. Die Aufführung des Werkes durch die Leipziger Oper legte von dem erreichten hohen Niveau des Institutes beredtes Zeugnis ab. Der Komponist hätte sich schlechthin keine liebevollere Wiedergabe denken können. Die äußerste Sorgfalt, mit der *Gustav Brecher* bei seinen Sängern auf letzte Deutlichkeit der Deklamation und beim Orchester auf stete Unterordnung unter die Bühne achtete, mußte gerade einem solchen Werk zu hohem Nutzen gereichen. *Walther Brügmann* bot ausgezeichnete Bühnenbilder und wußte auch durch sinngemäße Regie die Verbreiterung des Tempos, die eine opernmäßige Vertonung von Schauspielszenen ja stets mit sich bringen muß, im Spiel der einzelnen Darsteller auszugleichen. In den Hauptrollen bewährten sich erste Kräfte unseres Ensembles: *Ilse Kögel* als Marie, *Hans Lißmann* als Clavigo, *Max Spilcker* als Beaumarchais und *Willy Zilken* als Carlos.

Von den Erstaufführungen in der Leipziger Oper ist besonders die von dem jugendlichen, aber ungemein begabten *Georg Sebastian* geleitete Einstudierung von Verdis »Macht des Schicksals« in Werfels Bearbeitung hervorzuheben. In der Besetzung mit *Fanny Cleve*, *Max Spilcker* und *Willy Zilken* in den Hauptrollen des Werkes wurde hier eine dem Ideal ungewöhnlich nahe kommende Aufführung geboten. *Adolf Aber*

MANNHEIM: Eine neue Präsentation des Verdischen »Otello« ließ neu gewonnene schöne Stimmen hören. Der Heldentenor *Adolf Loeltgen* ist für uns ein Gewinn, weil er schöne saftige Stimmittel mit Intelligenz vereinigt. Über alle Maßen schön klang die Stimme der Frau *Rose Pauly-Dreesen* als Salome, die bis in die höchsten Sopranhöhen diese Schönheit bewahrt, ja hier noch einmal zu neuer Blüte anzuwachsen scheint. Es war nicht immer leicht für Frau Pauly, diese Schönheit des Klanges aufrecht zu halten wegen der orchestralen Überfülle, die Kapellmeister *Erich Orthmann* hemmungslos über alle Bühnenstimmen, unbekümmert darum, ob hiermit dramatische Werte begraben wurden, sich ergießen ließ. Orthmann, der von Düsseldorf kam, wirkt hier zunächst mit Generalmusikdirektor Richard Lert in Koordination. *Wilhelm Bopp*

MÜNCHEN: Es war ein auf die Dauer unhaltbarer Zustand, daß die Leitung der Staatsoper sich in ihrer Neuheitenpolitik völlig außerhalb des modernen Musikgeschehens stellte. Nun hat sie mit einem Ravel-Strawinskij-Abend — Hindemith soll folgen — bekundet, daß sie gewillt ist, diese starr-konservative Haltung in der Repertoiregestaltung aufzugeben. So wenig Erfreuliches auch bei solchem Ritte ins atonale Land für Theater und Publikum zu erhoffen sein mag, die Opfer an Zeit und Geld müssen in Ansehen der Staatsoper als musikalischer Zeitspiegel gebracht werden. Gleich der Anfang dieser Neuorientierung war wenig ermutigend, denn sowohl Igor Strawinskijs lyrisches Märchen »Die Nachtigall«, wie Maurice Ravels musikalische Komödie »Eine Stunde Spanien« (L'heure espagnole) bedeuten eine Niete. Was dabei herauskommen kann, wenn sich Strawinskij, der Verneiner der Romantik, mit dem Märchen, der Romantik liebstem Kinde, einläßt, war unschwer vorauszusehen. Er konnte sich das sinnige Anderssche Märchen nur assimilieren, indem er es brutal vergewaltigte, ihm die Seele ertötete, es zur Fratze verzerrte. Musikalisch läßt sich der erste Akt ziemlich harmlos an, das ist noch echter Debussy, reinster Impressionismus. Im zweiten und dritten Akt, vier Jahre nach dem ersten entstanden, bricht die wahre Natur Strawinskijs durch. Was bisher Gesetz und Gewohnheit, wird in sein häßliches Gegenteil verkehrt. Mit grausamem Behagen und spitzfindigem Kalkül wird Dissonanz auf Dissonanz gehäuft. Alles ist seelenlos konstruiert, nirgends bricht ein spontaner Einfall befreiend durch. Bleibt einzig positiv an dem Werke — die Negation.

Einen wenig erfreulicheren Eindruck hinterließ die »Spanische Stunde«. Die höchst eindeutige und handgreifliche Ehebruchskomödie — das Buch ist übrigens ganz niederträchtig schlecht verdeutscht — wird viel zu breit ausgesponnen, um als frecher Witz noch amüsieren zu können. Ravels in ihrer sensiblen Struktur stark unter Debussys Einfluß stehende Musik ist bisweilen nicht ohne einen gewissen Stimmungsreiz, bringt es aber nur selten zu fließender Bewegung. Mit nüchterner Berechnung ist eine nichtssagende Phrase neben die andere gestellt. Die Komödienlaune wird mit alten Orchesterwitzen bestritten. Das spanische

Kolorit, das virtuos malen zu können Ravel den Ruhm genießt, ist nur spärlich angedeutet.

Karl Böhm hatte die beiden Werke aufs sorgfältigste vorbereitet, faßte sie aber, namentlich Ravel, etwas zu schwer an. In der Inszenierung erwies sich der neuengagierte *Kurt Barré* als phantasiebegabter, anscheinend zum Extravaganten, Gesuchten neigender Spielleiter. *Leo Pasetti* hatte für einen geschmackvollen szenischen Rahmen und prächtige Kostüme gesorgt. Von den Darstellern zeichneten sich in der »Nachtigall« *Fritzi Jockl* (Nachtigall), *Martha Schellenberg* (Köchin), *Fritz Fitzau* (Fischer) und *Hans Hermann Nissen* (Kaiser) aus und in der »Spanischen Stunde« neben *Fritz Fitzau*, *Karl Seydel* und *Walter Riez* vor allem die beiden Genießer der Stunde *Felicie Hüni-Mihacsek* und *Berthold Sterneck*. Das Publikum ließ gelangweilt die Neuheiten über sich ergehen. *Willy Krienitz*

PARIS: Die Opéra hatte Ende Oktober im Gedenken an den 100jährigen Todestag Webers den »Freischütz« aufgeführt. Bis 1913 war das Werk nur in der Verballhornisierung von Castil-Blaze (»Robin des bois«, Odéon 1824) bekannt, dann in der respektableren Übersetzung von Pacini und Berlioz mit Rezitativen (Opéra, 1841), die bis 1884 gespielt und 1905—1906 wieder aufgenommen wurde. 1913 gab das Théâtre des Champs-Elysées zum erstenmal eine getreue und vollständige Version von G. Servières. Anstatt diese zu übernehmen, bringt die Opéra eine neue von *André Cœuroy* mit stark gekürztem Text, die kaum erlaubt, den gesprochenen Dialog wiederzugeben, jedoch zuläßt, daß der Abend mit einem Ballett beschlossen wird (zur Zeit mit dem Tanzgedicht »Istar« von Frau *Rubinstein*, das choreographisch von *Staats* eingerichtet, seine Musik Vincent d'Indy verdankt). Trotz der Sorgfalt, die auf die Wiederaufnahme verwendet worden ist und trotz der zu lobenden Inszenierung mangelte dieser »Freischütz«-Aufführung doch jener Geist der Einfachheit, der Naivität, der dem Originalwerk eigen ist. Nur die beiden Damen *Lubin* und *Laval*, besonders letztere als Ännchen, haben die Rollen der beiden jungen Mädchen natürlich gespielt. Ein junger Tenor, *Verdière*, der sich entwickeln wird, denn er ist stimmbegabt, hatte die für einen Debütanten zu schwierige Rolle des Max übernommen. *Huberty* sang den Kaspar, *Raybaud* den Kuno, *Cambon* den Ottokar, der im beinahe orientalischen Kostüm der Rolle des Grafen eine besondere Note gab, *Ernst* den Eremiten; durchweg befriedigende Leistungen. Die Feinheiten der Weberschen Musik verlieren sich leider in dem unermeßlich großen Saal auch trotz der Geschicklichkeit des Dirigenten *Ruhlmann*. Mit einem Wort: es war eine achtungswerte Aufführung, wenn sie auch nicht, wie jüngst der »Siegfried«, jene Sicherheit des Erfolgs für sich in Anspruch nehmen darf, die Berge versetzt, selbst in der Opéra . . .
J. G. Prod'homme

WIEN: Für die Staatsoper scheint nach langer Stagnation eine etwas glücklichere Epoche angebrochen zu sein, ohne daß man recht zu sagen vermöchte, was im Grunde die freundliche Wendung verursacht hat. *Schneiderhahns*, des neuernannten Generaldirektors Verdienst ist es nicht; dieser joviale Herr hat sich bisher mit der Rolle eines teilnehmenden Zuschauers begnügt, die unter den gegenwärtigen Umständen vielleicht die schwierigste und die einzig richtige ist, aber doch keinerlei persönliche Lorbeeren einträgt. Mag sein, daß er ein Glückspilz ist und daß schon sein Eintritt in die Bundestheaterverwaltung den Schicksalsmächten wohlgefällig war. Wie dem auch sei, die Oper florierte schon in den ersten Wochen der neuen Spielzeit, und mit einer mustergültigen Aufführung der »Turandot« von Puccini hat sie sich vollends zu einer Leistung aufgeschwungen, deren Stil und Großzügigkeit den alten guten Ruf des Instituts rühmlichst erneuern. Wien war immer Puccini-Stadt; der letzte, neue Puccini fand denn auch einen ausgezeichnet vorbereiteten Boden. Man darf sich ja auch von den Schönheiten der »Turandot« um so freudiger gefangennehmen lassen, als hier mit der wohlbekannten schmeichelnden Puccini-Phrase stärkste, ernsteste künstlerische Konzentration für das Werk wirbt. Mit dieser reifsten Oper Puccinis ereignete sich der ganz singuläre Fall, daß ein Künstler mit seinem letzten Werk, das er noch als Sechzigjähriger schrieb, so bedeutsam über seine Vergangenheit hinauszuwachsen vermochte, ohne diese selbst zu verleugnen. »Turandot« hebt den Puccini-Stil in eine reinere, edlere, erhabenere Sphäre; aber diese Läuterung des Geschmacks hängt nicht, wie dies sonst so häufig zutrifft, mit einem Nachlassen der musikalischen Phantasie zusammen. Wenn sich Turandot z. B. im »Stolz der unberührten Frau« selbstbewußt aufrichtet, so gibt ihr das jungfräuliche Hochgefühl eine weitgeschwungene, wundervolle

Ges-dur-Melodie ein. Wann hat der Maestro je eine stärkere, eigenartigere erfunden? Freilich, die sieghafte, ariose Kantilene Cavaradossis oder Rodolphes wird man in der neuen Oper nicht finden — in einem Spiel, das keine individuellen, sondern märchenhaft typisierte Schicksale behandelt, war eben für die selbstgefällige, absolute Kantilene, die nur Kantilene ist, kein Platz —; dafür verteilt sich in der »Turandot« die musikalische Inspiration ziemlich gleichmäßig auf die Gesamtheit der Partitur. Die Höhepunkte sind dort zu suchen, wo sozusagen die Szene selbst zum Erklingen gebracht wird. Das gewaltigste, hinreißendste Beispiel ist wohl das mit elementarer Wucht aufgetürmte es-moll-Ensemble am Schlusse des ersten Aktes. — »Turandot« wird in zweifacher Besetzung gegeben. Bei der Premiere sangen *Lotte Lehmann* und *Leo Slezak*. Mit ihnen stand das noblere Künstlerpaar auf der Bühne, ein Prinz und eine Prinzessin, die den Adel der Persönlichkeit in sich tragen. *Maria Nemeth* und *Jan Kiepura*, die am zweiten Abend die Hauptrollen darstellten, sind die kühneren, losgeherischen Stimmtemperamente. Der blutjunge, aus Warschau importierte Kiepura hat im übrigen mit seiner Naturburschenhaftigkeit und mit seinem strahlenden hohen C das Publikum förmlich überfallsartig erobert. Er besitzt zweifellos eine außergewöhnliche Stimme; aber seinen Erfolgen fehlt einstweilen noch die künstlerische Sanktion.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Die Quantität des musikalischen Geschehens läßt nichts zu wünschen. Zu bemerken ist aber, daß sich ein großer Teil dieser Veranstaltungen, auf unsicherer wirtschaftlicher Lage ruhend, leerläuft. Andererseits ist es zu begrüßen, daß *Furtwängler* das Programm des 2. Philharmonischen Konzertes durch die Aufnahme des »Chant de Joie« *Arthur Honeggers* dem Alltäglichen entrückt. Hier trat auch zum erstenmal seit dem Kriege ein französischer Virtuose, und zwar *Jacques Thibaud*, der typische Vertreter des Franzosentums im Geigenspiel auf. Honeggers »Chant de Joie« bedeutet eine Zwangsheirat zwischen Händel und dem Impressionismus im Zeichen der Polytonalität. Man muß gestehen, daß das Werk nicht stark überzeugt, so geschickt auch zusammengeschweißt ist, was sich von selbst nicht zueinander fügt.

Ein Dirigent nach dem anderen: unter ihnen steht *Klemperer* mit seiner Herbheit nicht ohne Größe einzig da; *Bruno Walter* kann nicht verbergen, daß der Schwerpunkt seiner Tätigkeit in der Oper liegt. *Jascha Horenstein*, seit wenigen Jahren befeuernde Kraft unter den jungen Dirigenten, widmet sich in schrankenloser Hingabe und mit wachsendem Erfolge der Aufgabe, das Volk der Kunst zuzuführen. Erstaunlich, wieviel Nervenkraft dieser zarte Körper beherbergt, und welcher Intensität diese dem Festlichen zugewandte Stabführung fähig ist. *Emil Bohnke* dirigiert in dem etwas einsamen Blüthnersaal das Berliner Sinfonieorchester und bringt uns die 3. Sinfonie von Max Trapp, die ihre beste Kraft von Richard Strauß bezieht.

Der Pianist *Walter Rummel*, Bach-Spieler wie kaum einer, *Wladimir Horowitz*, flammender und entflammender Virtuose heben sich aus der Zahl der Solisten heraus. *Elena Gerhardt* ist die Romantikerin im Lied geblieben. Noch immer ein Muster der aussterbenden Gattung.

Adolf Weißmann

BREMEN: Die Konzertspielzeit wurde durch zwei höchst wertvolle Kirchenkonzerte eingeleitet. *Eduard Noeßler* brachte in stimmlich hervorragender und dynamisch belebter Wiedergabe eine Reihe hier noch nicht gehörter altitalienischer Chorkompositionen. Darunter *Lottis* achtstimmigen Crucifixus-Chor, ferner Chöre von *Francesco Durante*, *Claudio Casciolini* und *Stradella*. Eine wertvolle *Uraufführung* wurde im gleichen Konzert *Eduard Noeßlers* imposanter Komposition des 95. Psalms zuteil. Das zweite Konzert eröffnete den Reigen der Stephani-Kirchenkonzerte von *Georg Herbst* (Geige) und *Wilhelm Evers* (Orgel), in dem fast nur technisch schwer zugängliche Werke von J. S. Bach gespielt wurden.

Auf dem Gebiet der modernen anspruchsvollen Orchestermusik sind nach wie vor die Abonnementskonzerte der *Philharmonischen Gesellschaft* unter der genialen Leitung von *Ernst Wendel* der Ausgangspunkt stärkster musikalischer Anregungen für Bremen. Im ersten Konzert gab es als Neuheit *Walter Braunfels*' anspruchsvolles Präludium und Fuge für großes Orchester in einer überaus glanzvollen und mitreißenden Aufführung, die den souveränen Könner Braunfels, aber auch seine mehr auf äußere Wirkung gerichtete Art erwies.

Die *Neue Bremische Musikgesellschaft* rüstet sich noch. Hoffentlich bringt sie endlich, was ihr Name verspricht: die Musik der Führer im Kampf um die Moderne. *Gerhard Hellmers*

BUENOS AIRES: Von den Programmen *Ernst Ansermets* (Orchesterkonzerte der Asociacion del Profesorado Orquestal) sind besonders zu erwähnen: Arthur Honeggers »Cantique de paques«, eine interessante Vorstudie zum »König David« und Manuel de Fallas Musik zu »Meister Pedros Puppenspiel«, das Ansermet in der Konzertfassung zu Gehör brachte. Falla beschreitet hier stilistisch ganz andere Bahnen als in dem Ballett »Der Hut mit den drei Spitzen«. An eine Episode aus dem »Don Quijote« des Cervantes, in die wieder ein Sagenstoff aus der Karolingerzeit eingeflochten ist, inspiriert er sich zu einer zwar deskriptiven, aber mit leichter Hand gestalteten Musik, die harmonisch und instrumentationstechnisch maßvolle Modernität zeigt, ohne doch im Kern alte Traditionen, darunter arabische Einflüsse, verleugnen zu können. Mit vorbildlich knappen Ausdrucksmitteln, aber einer im Melodischen wie in aparter Rhythmik, in reizvoller Farbigkeit und in beherztem Realismus durchaus originellen Handschrift weiß Manuel de Falla sehr sicher das Milieu altkastilianischer Grandezza in leicht ironisierende Beleuchtung zu rücken.

Die Konzerte *Lotte Leonards* in der Wagneriana waren grundlegend durch ihre Programmbildung: sie schöpften aus geistlichen und weltlichen Kantaten und führten die Entwicklung des deutschen Kunstliedes bis Paul Hindemith vor. Als Interpretin ist Lotte Leonard besonders für den Oratorienstil prädestiniert, für Bach zumal durch eine Strenge des Stilgefühls und eine musterhafte Vertrautheit mit den musikalischen wie geistigen Grundvoraussetzungen, nicht zuletzt aber durch ihre exakte vortragstechnische Schulung. Besonders tiefe Wirkungen erzielte sie durch ihre von warmem Gefühl durchpulste Meisterung des Sopransolos in Brahms' »Deutschem Requiem« unter Leitung *Erich Kleibers*.

Johannes Franze

DARMSTADT: *Die V. Reichsschulmusikwoche*, vom *Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht* in Verbindung mit dem *Hessischen Landesamt für das Bildungswesen* einberufen, fand in der hessischen Landeshauptstadt unter regster Beteiligung von Musikpädagogen und Musikwissenschaftlern statt. Die Tagung bewies, daß in der Musik der Schule ein neues Musikempfinden sich regt, ein neues Musikgestalten wächst, daß der Musikerzieher mit Erfolg bemüht ist, nicht nur die einzelnen musikalischen Gebiete bis zum Grunde zu verfolgen, sondern auch aus den trennenden Teilen ein einheitliches Bild lebendigen Musikschaffens zu gewinnen. Philosophie, Psychologie, Akustik, Ästhetik durchdringen und ergänzen die praktische musikalische Arbeit, sind Hilfsmittel bei der Erkennung musikalischer Urphänomene. Von der Psyche des Kindes aus erklärt sich »die Musik im Anfang«. Die Frage nach der Literatur (Volkslied, Kirchenmusik) zwingt zur Beschäftigung mit der Musik ältester Zeiten, mit alter und neuer Polyphonie und endet schließlich beim Schaffen des modernen Musikers. So weit das Gebiet ist, so sicher löst es die Musik aus engem Sonderleben privaten Selbstgenusses heraus (siehe Konzertleben und sein Publikum) und setzt musikalisches Erleben in Verbindung mit menschlichem Denken und Fühlen der Gemeinschaft. Das Ziel ist: Durchdringung des Volkslebens mit Musik, die nicht in Konzertsälen allein gehört, sondern überall selbst erlebt, selbst geschaffen wird. Musikerzieher, Musikwissenschaftler und der praktische Musiker aber werden den Weg *gemeinsam* gehen müssen.

Die Darmstädter Tagung verfolgte in außerordentlich geschickter Aufstellung trotz der großen Zahl der Redner einheitliche Gesichtspunkte. Sie begann mit den Grundfragen von Erziehung und Kunst. Während *Ernst Krieck* die Musik als kultisches, mystisches Erlebnis auffaßt, betrachtet *Paul Luchtenberg* das Musikwerden von ethisch-ästhetischer Einstellung aus. Beide Redner verwerfen gleicherweise den reinen Historismus, die Verwissenschaftlichung des Bildungs- und Kunstgedankens. Interessante Ausführungen gibt *Georg Schünemann*, der von der Betrachtung des Musikwerdens beim Kind zu Schlüssen des Musikentstehens überhaupt kommt. Von Bedeutung sind seine Mitteilungen über die Ergebnisse einer musikalischen Eignungsprüfung auf psycho-technischem Wege, Experimente, die man mit Erfolg an der Berliner Hochschule für Musik unternahm. Begabte werden so in allen ihren Talentrichtungen erkannt, für den musikalischen Beruf Ungeeignete von der falschen Berufswahl ferngehalten. Das Problem »Das Kind in der Schule« führt *Fritz Jöde* weiter durch, indem er das Schöpferische im Kind gegenüber dem rein reproduktiv eingestellten Erwachsenen herausstellt und Wege zum Wachhalten dieser bei fast allen Kindern lebendigen Kräfte aufzeigt. Seine Ausführungen mögen oft vom Standpunkt des vortragenden Redners aus Mängel aufweisen, sie

lassen aber niemals verkennen, daß hier ein musikalischer Erzieher der Jugend aus der Erfahrung praktischer Arbeit heraus spricht, worauf es ja im Grunde ankommt.
Das wichtige Thema »Volkslied in der Schule« behandeln von den verschiedensten Seiten aus *Max Friedlaender*, *Hans Joachim Moser*, der Proben neu gesammelter Lieder des 16. Jahrhunderts gibt, *H. Mersmann*, der eine Analysenmethode des Volksliedes entwickelt, und *Arnold Mendelssohn*. Aus der langen Reihe der Redner seien nur noch genannt: *Carl Thiel*, *Willibald Gurlitt*, *Richard Wicke* (mit besonders klaren und besonnenen Ausführungen, die vor überspannten Forderungen ebenso eindringlich warnen wie der Grundidee der ganzen Bewegung gerecht werden), *Friedrich Noack*, *Gerhard v. Keußler*, *Otto* und *Charl. Blensdorf* (Wertvolles über rhythmisches Erleben), *Elfriede Feudel*. Über Kirchenmusik geben gehaltvolle Darlegungen *E. J. Müller*, *Julius Smend* und *Flöring*. Ein Schlußwort *Leo Kestenbergs* faßt alle Ideen in ihrem Kern zusammen.
Im Rahmen der Tagung musizierte *Joseph Rosenstock*. In ihm besitzt Darmstadt einen Generalmusikdirektor, der Opern- und Orchesterensemble zu Leistungen führt, die das Durchschnittsmaß erheblich überragen. Das bewies vor allem eine Fidelio-Aufführung, aber auch die Wiedergabe von Mahlers 2. Sinfonie. *Eberhard Preußner*

DÜSSELDORF: Daß *Hans Weisbach* unser Musikleben zu neuem Aufblühen zu bringen vermag, bewies mit eindringlichster Deutlichkeit die Wiedergabe der Pfitznerschen »Deutschen Seele«. Eine Wärme ging von dieser Aufführung aus, die die des Werkes weit hinter sich ließ. Auch war klar zu erkennen, daß der Chor nach langen Jahren endlich einmal wieder einen wirklichen *Führer* hat. Unter den Solisten zeichneten sich *Else Dröll-Pfaff* und *Hans Hermann Nissen* aus. Das erste Orchesterkonzert bescherte zwei *Uraufführungen:* eine etwas bläßliche, doch tüchtig gekonnte »Gotische Suite« von *Paul Graener* und das Klavierkonzert von *Ernst Toch*. Der Komponist, der sonst mit zartem Silberstift zeichnet, greift hier zu einem Massenaufgebot, das in überaus temperamentvoller Weise seine atonalen Gedanken kundgibt. Sobald er »zahm« wird, bewegt er sich leider auf Allgemeinplätzen (Seitenthema des ersten Satzes!). Den im orchestralen Gefüge fast verschwindenden Klavierpart meisterte *Walter Gieseking*. Wundervoll, wie unter seinen Händen die scheinbar widerborstigsten Gebilde Leben gewinnen! Schumanns zweite Sinfonie gab diesem Abend einen versöhnlichen Ausklang. Starke Eindrücke hinterließ der erste Beethoven-Abend *Edwin Fischers*. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Das erste Montagskonzert des Sinfonieorchesters unter *Wendel* brachte eine Novität: Präludium und Fuge für großes Orchester von *Walter Braunfels*. Das Werk zeigt an, wie sich die alte Generation, der Braunfels der Art nach zuzählt, die neue Sachlichkeit vorstellt, nämlich recht einfach. Das Präludium imitiert lange genug, nicht ohne Virtuosität, den Orgelklang, dann suchen die Stimmen sich vom tonalen Grunde abzulösen, finden jedoch eilig wieder zurück. Die Fuge hat ein hübsches Hauptthema und ist wirklich gut gemacht. Neu sind an dem Stück ein paar Zusammenklänge und sachlich, nur eben als romantisches Reizmittel, ist die organistisch-objektive Attitude. *Krauß* leitete im Museum die Sechste von *Mahler*; sie war zuvor, schmählicherweise, in Frankfurt nur einmal vernommen worden. Man hat Krauß zu danken, daß er die heute noch sehr schwierige Sinfonie energisch herausstellte, das Werk des Durchbruchs, mit dessen eiserner und bis zum Zerspringen angespannter Sonatenstrenge Mahler die Freiheit der späten Werke sich erzwang und das als letzte gültige und im Ausmaß des Finales bereits versinkende Sonate Bestand hat. Aber es läßt sich nicht verschweigen, daß die Aufführung nicht gut war. Im dauernd gedehnten, zudem durch willkürliche Luftpausen und Ritardandi gehemmten Tempo verlor der erste Satz den bestimmenden Marschcharakter. Das Andante, als moderato bezeichnet und der Drängung bedürftig, schleppte ebenfalls; während doch der sinfonischsten und zugleich ausgedehntesten Mahler-Sinfonie gerade straffe Maße nottun. Das Scherzo stellte Krauß auf den Kontrast zum Trio, das doch gar kein selbständig abgesetzter Formteil ist, sondern thematisch aus dem Scherzo hervorgeht und stets die Neigung zum Haupttempo bewahren muß. Das Finale geriet am besten; volle Plastik in der Disposition der Durchführungskomplexe ist von einem Dirigenten nicht wohl zu fordern, solange der Satz den Orchestern noch durchaus fremd ist. Jedenfalls aber scheint Krauß nicht der Dirigent, der für Mahler das Recht auf Gegenwart durchsetzt, das ihm das Publikum stets noch unterschlägt. — Das zweite Montagskonzert brachte, außer

Mozarts viel zu selten gehörter dreisätziger D-Dur-Sinfonie, ein Violinkonzert des Kopenhagener Konservatoriumsdirektors *Carl Nielsen*, interpretiert von *Telmányi*: das langweiligste Produkt akademischer Provinzialität, das mir seit Jahren vorkam. — Das jüngste Museumskonzert machte mit der Ballettsuite »Chout« von *Prokofieff* bekannt, an der man sich freuen konnte um ihres lustigen und sehr raffinierten Klanges, wie um ihrer besonderen Melodien willen. Es ist freilich evident, daß sie es sich nach Metrik, Formstruktur und Kontrapunkt recht bequem sein läßt und die Konstruktionselemente, die sie etwa von Strawinskij rezipiert, behend dem Konsumptionsbedürfnis des gehobenen Publikums unterwirft. Man mag auch die spezifische Attraktion nicht verkennen, die der melancholische Nationalismus vom Emigranten-Kunstgewerbe auf jenes Publikum ausübt. Jedoch als solches Kunstgewerbe hält Prokofieffs Suite das denkbar höchste Niveau. Krauß vertrat sie überaus wirksam. — Warum eine Könnerin vom Rang der *Erica Morini* danach sich gerade das Tschaikowskij-Konzert aussuchte, bleibt unerfindlich, und auch Dvořáks »Aus der neuen Welt« sollte man, die Urkraft von 1890 in Ehren, endlich getrost den Kurkapellen überlassen. *Fritz Becker*, ein strebsamer junger Organist, führte in einem eigenen Konzert außer Bachs c-moll-Passacaglia einiges Moderne auf: ein paar schwache Choralvorspiele von Reger und die direktionslos zwischen pseudobachischer Klassizität und freizügiger Lineatur schwankende Tokkata über »Wie schön leucht' uns der Morgenstern« von Kaminski. Der Frankfurter Geiger *Rebner* steuerte Bachs Chaconne bei, nach der freilich ein Regersches Largo für Violine und Orgel seinen schweren Stand hatte. — Die »*Kammermusikgemeinde*« hat sich vom Bühnenvolksbund emanzipiert und verspricht ein gewähltes Programm mit viel Entlegenem. Ich hörte einen Abend des Heidelberger Geigers *Diener* mit seinem Kammerorchester, der unter der Idee »Il violino concertato« ein recht unbekanntes Doppelkonzert von Bach und schöne Stücke der neapolitanischen Schule aufführte und eine kleine Nachtmusik des späten Rokokomeisters *Boccherini*, deren entsubstanzialisierte und zugleich formgebundene Art an venezianische Bilder von Guardi erinnert.

Theodor Wiesengrund-Adorno

HALLE: Gelegentlich der *Tagung deutscher Tonkünstler und Musiklehrer* veranstaltete der Vorstand zwei Kammermusikabende, ein Orchesterkonzert und eine Orgelfeierstunde, während die Theaterleitung die Gäste durch einen Opernabend (Händel: »Acis und Galatea«; F. Busoni: »Turandot«) und durch eine Festvorstellung — unser Stadttheater blickte am 9. Oktober auf ein 40jähriges Bestehen zurück — Hugo v. Hofmannsthals »Das große Welttheater« ehrte. Befremdete die Betonung der Kammermusik von vornherein — den Musiklehrern hätte man auch gediegene, für den Unterricht geeignete Hausmusik in musterhafter Ausführung bieten sollen —, so mußte die Wahl der meisten Werke geradezu enttäuschen. Volltreffer waren überhaupt nicht zu verzeichnen, wohl aber gab es mancherlei Mittelmäßiges und sogar Fragwürdiges. Der ersten Rubrik ist das c-moll-Klavierquartett op. 66 von *F. Woyrsch*, die Klaviersonate von *Gottfr. Rüdinger*, 3 Präludien für Klavier von *Paul Kletzki* und die Orchesterlieder aus dem »Phantasus« (Arno Holz) von *Erich Anders* zuzurechnen; auch die »Lieder der Sehnsucht« von *Philippine Schick* verrieten viel Talent, während *W. v. Baußnerns* Oktett »Dem Lande meiner Kindheit« nur einen Achtungserfolg erzielte. Fast belustigend wirkte *Kurt Weill* mit einem Konzert für Violine und Blasinstrumente, noch tiefer stand das Bläserquartett von *Rich. Zöllner*.

Zu großen Hoffnungen berechtigt *Rob. Rehans* »In memoriam«, das Werk eines sehr jungen hochbegabten Pfitzner-Schülers. Auch *Julius Weismanns* Klavierkonzert zwang die Gemüter in Bann. *Georg Schumanns* Variationen und Doppelfuge über ein lustiges Thema, *E. N. v. Rezniceks* »Bet- und Bußlieder« vervollständigten das Programm. Im Orgelkonzert bekam man Werke von *Kaminski*, *Eberhard Wenzel* und *Gustav Geierhaas* und Gesänge von *W. Courvoisier* und *H. Kaun* zu hören. Die reproduzierenden Kräfte waren im allgemeinen verhältnismäßig stärker als die produzierenden. Namen wie *Albert Fischer*, *H. J. Moser*, *Li Stadelmann*, *Stefan Frenkel* reden eine deutliche Sprache.

Martin Frey

HAMBURG: In die Konzerte der *Philharmonischen Gesellschaft*, zwei Zyklen, von *Karl Muck* und *Eugen Papst* geleitet, ist mit beiden Dirigenten die bedingungslose Autorität wieder eingezogen, der volle Glanz einstiger Vorherrschaft namentlich in die von Muck geleitete Reihe. Auch die Huldigung für Bruckner (5. Sinfonie) hat dort eingesetzt; *Furtwängler* (mit der Neunten) führte sie weiter mit dem Berliner Orchester; *Werner Wolff*

(2. Sinfonie) ließ von der Bruckner-Seele und -Weise »kaum einen Hauch« verspüren. In den Konzerten von Papst sind Dirigiervertreter nötig geworden: *Pollak*, *Herm. Hans Wetzler* (der zur Hälfte eigene Werke — »Assisi«, Shakespeare-Ouvertüre — bot). Unter *Papsts* Leitung war von Paul Kletzki das »Vorspiel zu einer Tragödie« Neuheit, ein gedehnter c-moll-Satz aus leidenschaftlich erglühendem Innern, Zeichen eines gesundstarken Naturells, imponierenden Könnens — mit nachhaltiger Wirkung trotz des finster-ernsten Grundklanges. Debussys (20 Jahre alte) »Meer«-Suite wirkte kaum noch mit den Reizen einer Novität; auch nicht Ravels »Tzigane« (neuesten Datums), eine Konzertrhapsodie und Virtuosenproblem, das *Stefan Frenkel* erfolgreich zu meistern unternahm, wie auch Theodor Blumers Capriccio, Nachhall aus der Wieniawsky-Sphäre. In den *Brecher*-Konzerten ist nach wie vor Zugkraft nicht »Er«, sondern ein zugfähiger Solist. Man hörte dort auch Schrekers Infantin-Suite (hier neu) und Verdis »Otello«-Ballabili (aus dem Anhang der Partitur); im Konzertsaal kaum ergiebig genug. *Sittards* »Missa«-Aufführung, die Konzerte der *Giannini* und von *Marteau* sind das Erfreulichste neben dem *Carlo Forti*-Abend. Drei Neuheiten von *Ernst Roters* für Kammerorchester, in denen nun auch der Strawinskij zu spuken anhebt, neben eigenem Suchen nach der jeweilig falschesten Note, haben mit Delirien des Klanges im musikalischen Morphinismus absonderliche Wirkung geübt. *Wilhelm Zinne*

KIEL: Im Gesamtprogramm der *Kieler Herbstwoche für Kunst und Wissenschaft* hatten drei Konzerte gewichtige Bedeutung. *Oskar Deffner* wies in einem Orgelkonzert nachhaltig auf Geierhaas (Passacaglia), Hans Fleischer (Drei Stücke op. 45) und Kaminski (Choralsonaten) als Orgelkomponisten hin. Ein Festkonzert war mit Bruckners 9. Sinfonie und dem Te Deum als Bruckner-Gedenkfeier gedacht. Die durch *Fritz Stein* groß angelegten und machtvoll aufgebauten Aufführungen hinterließen stärkste Eindrücke.
Weit über die Grenzen Kiels hinaus fand das andere Festkonzert Beachtung, das folgende Werke zur Aufführung brachte: H. Kaminski, Introitus und Hymnus für Soli, Bratsche, Violoncell, Orchester und gemischten Chor; desselben »Magnificat« für Solosopran, Bratsche, Orchester, Orgel und gemischten Fernchor und — als dritte reichsdeutsche Aufführung — A. Honeggers »König David«.
Als Textunterlage verwendet Kaminski im Introitus eine Stelle aus dem Nachtlied Zarathustras. Hier sowohl als im Magnificat tritt musikalisch die für Kaminski typische, verästelte Polyphonie hervor, und die aus der linearen Stimmführung sich ergebende, überraschend bewegliche, oft berauschend schöne Harmonik. Die auf mystischer Grundeinstellung beruhende Klangwelt wird gerade nach ihrer »jenseitigen« Richtung noch unterstrichen durch die Eigenart ihrer Instrumentierung. Hellste Begeisterung erweckte *Amalie Merz-Tunner* durch den in Glanz und Größe der Stimmentfaltung und Verinnerlichung des Ausdrucks unvergleichlichen Gesang des Magnificat.
Trotz grundsätzlichsten Gegensatzes wirkte nach Kaminski auch Honegger als Eigenpersönlichkeit von schärfster Prägung. Von Bach, Wagner, über Debussy zu Strawinskij ist ihm nichts Musikalisches fremd. Alle Stilerlebnisse sind aber in musikantischer Genialität zu vollkommener Synthese umgeschmolzen. Man erlebt die Einwirkung einer starken, einheitlichen, alle formalen und klanglichen Ausdrucksmittel auch der neuesten Wege schillernd ausstrahlenden Musikerseele. Außerordentlich ist die bildhafte Suggestionskraft der Einfälle und die schlagende Prägnanz ihrer klanglich-instrumentalen Formung. *Fritz Stein* hat dieses Oratorium unter hingebender Mitwirkung aller Beteiligten zu einem großen Erfolg geführt. *Paul Becker*

KÖLN: Konzertveranstaltungen gibt es wieder in Fülle, aber es fehlt doch vorläufig an außergewöhnlichen Taten, so daß sich selbst das »Allerwichtigste« des monatlichen Rückblicks recht bescheiden ausnimmt. Nach Kräften ist in den Programmen das Beethoven-Gedenkjahr ausgenutzt. Wohl wegen der Belastung des städtischen Orchesters wird hier anscheinend auf ein besonderes Gedächtnisfest verzichtet, in langer Verteilung werden dagegen die *Gürzenich-Konzerte* der Konzertgesellschaft unter *Hermann Abendroth* alle neun Sinfonien aufführen. Eine Neuheit war hier noch Honeggers »Pazific 231«. In den Sinfoniekonzerten hörte man u. a. Busonis Concertino für Klarinette (Solist *Paul Gloger*), sowie die schon ältere, trotzdem hörenswerte Tondichtung »Falstaff« von Hugo Kaun. Julius Weismann hob mit Erfolg eine Rhapsodie für Orchester aus der Taufe, deren drei Sätze in ihrer Mischung von Volkstümlichkeit, Lyrik und düsterer Balladenhaftigkeit aus absolut

musikalischem Boden entspringen, deren Periodisierung freilich die Entstehung aus kleinen Formen nicht verleugnet. Der *Konzertverein* unter *Hans Morschel* macht den Versuch, sich ein eigenes Orchester (mit gutbesetzten ersten Pulten) zu schaffen. Bezeichnend für den Willen, ausgetretene Pfade zu meiden, war die vortreffliche Aufführung der C-dur-Jugendsinfonie von R. Wagner, zu hoch in die Sterne griff man jedoch mit der Neunten von Beethoven. Der *Tonkünstlerverein*, der sich neu begründet hat (Vorsitz: *Walter Braunfels*), hat bisher nur Weismann zu einer Kammermusik eingeladen. Die Abende des *Gürzenich-Quartetts*, das in *Paul Grümmer* einen neuen Cellisten erhalten hat, sind von der Konzertgesellschaft aus wegen der hohen geldlichen Opfer eingestellt worden. Die *Musikalische Gesellschaft* hat ihre Konzertzahl beschränkt, macht dagegen Anstrengungen, die künstlerischen Leistungen zu steigern. Der *Volkschor* unter *Jos. E. Müller* führte das einst so siegreiche, heute vergessene Franziskus-Oratorium von Tinel auf. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Trotz der das Konzertleben äußerst gefährdenden, schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse, hat der erste Monat der Winterspielzeit eine ganze Reihe hochwertiger konzertmäßiger Veranstaltungen gebracht. *Wilhelm Furtwängler* setzte im Gewandhaus sogleich mit einer Reihe von Neuheiten ein. *Honeggers* aphoristisch kurzem, aber wirkungsvollem Orchesterstück »Chant de joie«, das im ersten Gewandhauskonzert der Spielzeit erstmalig erklang, folgte im zweiten Konzert eine gewichtige *Uraufführung*, die Sinfonie in a-moll (opus 16) des jugendlichen *Günter Raphael*. Das Werk fand, von Wilhelm Furtwängler auf das liebevollste betreut und vom Orchester mit höchster klanglicher Kultur vorgetragen, eine ungemein herzliche Aufnahme. Man muß Raphaels Mut bewundern, mit dem er sich in einer Zeit, die den Protest gegen alles Romantische auf ihre Fahnen geschrieben hat, von solchen Zielen in aller Klarheit abwendet, ganz bewußt an die große Entwicklung der Sinfonie wieder anknüpft, wie sie sich von Brahms über Bruckner und Mahler vollzogen hat. Selbstverständlich kann man nicht erwarten, daß es bei der geschichtlichen Nähe dieser Großen, einem Komponisten von solcher Jugend gelingen könnte, über sie hinaus etwas völlig Eigenes, ganz ihm allein Gehörendes zu geben. Aber es ist eine Erscheinung von nicht zu übersehender Bedeutung, daß überhaupt einmal einer unter den Jüngsten ersteht, der sich vor großen Formen nicht fürchtet, der wieder ein gewähltes klangliches Empfinden zeigt und der auf echte Musikantenart zu schwärmen weiß. Will man Raphaels Werk in Einzelheiten betrachten, so fallen neben den koloristisch bedeutenden Stellen vor allem diejenigen Teile der Arbeit auf, die Raphael als strengen Kontrapunktiker, als einen Verehrer des Bach-Zeitalters und vor allem auch Regers zeigen. In diesem Sinne ist der langsame, mit einem breiten Fugato beginnende Satz am kennzeichnendsten. Auch das diesem Satz unmittelbar angeschlossene Scherzo weist bei aller Leichtigkeit solideste kontrapunktische Kleinarbeit auf. Problematisch erscheinen bis zu einem gewissen Grade die Ecksätze des Werkes, in denen Raphael die großen Steigerungen nur mit Hilfe jener marschartigen Wendung und Häufung der Instrumente zu bringen weiß, die wir aus der Sinfonik Mahlers nur zu gut kennen. — In einem der folgenden Gewandhauskonzerte trat erstmalig in diesem Rahmen der dem Gewandhausorchester neugewonnene Konzertmeister *Carl Münch* als Solist hervor. Er setzte sich mit einem achtunggebietenden virtuosen Können und einem bestrickend weichen Violinton für Prokofieffs Violinkonzert ein, das in seiner Stilmischung von asiatischer Wildheit und salonmäßiger Glätte zu den absonderlichsten Erscheinungen der modernen Literatur zählt. — Die Reihe der volkstümlichen Sinfoniekonzerte in Leipzig, die in der Alberthalle stattfinden und von dem *Leipziger Sinfonieorchester* bestritten werden, konnte in diesem Jahre erstmalig stabilisiert werden. Sämtliche konzertgebende Gesellschaften Leipzigs haben sich nunmehr zusammengeschlossen, so daß jede Konkurrenz ausgeschaltet worden ist, und daher das Publikum auch nicht mehr zwischen verschiedenen miteinander konkurrierenden Reihen von Sinfoniekonzerten zu wählen braucht. Als Leiter der Konzerte werden die in Leipzig schon bewährten Dirigenten *Heinrich Laber* und *Hermann Scherchen* wirken, während die gleichfalls der Reihe eingefügten Konzerte des *Riedel-Vereins* von dem Dirigenten dieses Chores, *Max Ludwig*, geleitet werden sollen. Das erste Konzert unter Heinrich Laber war Bruckner und Wagner gewidmet, während Hermann Scherchen im zweiten Konzert mit einigen Erstaufführungen seinen frischen Wagemut bekundete. Regers Sinfonietta erklang (zum ersten Male in der Reger-Stadt Leipzig!) in

einer bemerkenswert ausgefeilten, zum Teil sogar virtuosen Wiedergabe. Danach hatten sich die Hörer mit Arthur Honeggers Klavierkonzert auseinanderzusetzen. Einem im Grunde ziemlich primitiven, schlicht melodischen Werk, dem allerdings in der Orchesterbegleitung einige Keckheiten beigemischt sind, die man unmöglich noch ernst nehmen kann. Hier wäre einmal ein betrübliches Beispiel, wohin wir gelangen, wenn der Jazz sich die Kunstmusik unterwirft. *Adolf Aber*

LONDON: Bis jetzt hat die Herbstsaison nicht gerade Epochemachendes gebracht. Von Erstaufführungen sind zu erwähnen: Hindemiths Konzert für Orchester, das sehr günstig aufgenommen wurde, das für die Reaktionäre zu neuartige und für die Fortschrittler zu gemäßigte, übrigens geistvoll und warm empfundene Romantische Klavierkonzert von Marx, endlich »Pan und Priester« des Amerikaners Howard Hanson, ein sinfonisches Gedicht, das kaum unendliche Tiefen ergründet, aber durch seine farbenreiche Instrumentierung bestrickt. Unter den weniger bekannten, in diesen Konzerten auftretenden Künstlern dürfte an erster Stelle der französische Geiger *Claude Lévy* zu nennen sein. Die sonstigen Orchesterleistungen brachten Gutes, aber nichts Neues. Selbst die Konzerte der *British Broadcasting Company* hielten sich am Hergebrachten. Interessant aber war die Feststellung, daß das Orchester von 150 Mann, das in der für ihre schlechte Akustik berüchtigten Albert Hall spielte, durch den Radioapparat viel weniger unvollkommen klang als in der Halle selbst; auch das Klavier hörte sich weniger metallisch an, allerdings lag es in den bewährten Händen *Lamonds*. Dagegen bereitete *Maria Olszewska*, die ich im Saal hörte, mit ihrem wundervollen Ton und der abgerundeten Phrasierung mir größere Freude als den Radiozuhörern. Eigenartige Probleme erschließen sich uns da, die wohl noch lange der Lösung harren werden.

Bemerkenswerteres leisten die internationalen Kammermusikabende der B.B.C. Während des ersten spielte das *Ungarische Streichquartett* ein neues Quartett von Dohnányi, dessen Gipfelpunkt der zweite, langsame Satz mit einem herrlich variierten, choralartigen Thema ist. Ein interessantes Streichtrio von Kodály, wie gewöhnlich bei ihm, Niederschlag nationalen Tanzes und Volksliedes, und ein unausgeglichenes Quartett von Molnár (das höchst modern anfängt und seltsam konventionell abschließt) bildeten den Rest des Programmes. — Unter den Solisten erfreut sich *Gieseking* eines wachsenden Rufes. Wunderbar sind die Abstufungen, die er zwischen mf und pp zu machen versteht, weniger befriedigt die Skala mf—ff. Eine für uns neue Sonate von Casella erregte Heiterkeit — sehr unverdient; das Solistenpublikum ist Neuartigem nicht Freund. Ausgezeichnetes leisteten *Jan Smeterlin* und *Robert Casadesus*, beide Pianisten ersten Ranges, und eine kleine Sensation erregte die 18jährige Cellistin *Raya Garbousova*, die eine Reife, einen Ton und eine technische Meisterschaft zeigte, die von einer so jugendlichen Künstlerin fast wie ein Wunder wirkten. *L. Dunton Green*

MANNHEIM: In den Akademiekonzerten hörte man wieder als Gastdirigenten *Wilhelm Furtwängler*. Leider brachte der berühmte Orchesterführer ein Programm mit, das uns zu irgendeiner Konzentration nicht gelangen ließ. Webers Euryanthe-Ouvertüre, mit allzu dicken Füllstimmen herausgebracht, wurde von César Francks d-moll-Sinfonie abgelöst, die wohl nie so recht jung gewesen, heute doch schon verstaubt wirkt. Im folgenden Akademiekonzert stand *Richard Lert* wieder vor dem Orchester, das sich schweren Herzens zu der Aufnahme von *Ernst Tochs* neuem Klavierkonzert endlich doch entschlossen hatte. Die Momente, die vielleicht von einer feineren Bindung zwischen der nervös dissonanzierenden Klavierstimme und dem kammermusikalisch behandelten Orchester — ich denke an den langsamen Satz — hätten reden können, wurden durch die für mein Gefühl ganz indifferente Haltung der Solistin, der sonst mit Recht berühmten *Elly Ney*, um ihre eigentliche Wirkung gebracht. Ich könnte mir denken, daß Walter Gieseking oder Eduard Erdmann sowohl mit dieser Feingliedrigkeit des langsamen Satzes, wie mit der gewollten Plumpheit des ersten und dem derben Humor des letzten doch etwas anderes hätten anfangen können. Im ganzen vermag ich aber in diesem neuesten Werk Ernst Tochs einen Fortschritt über die bisherigen Arbeiten des Komponisten nicht zu erblicken.

Das *Amar-Quartett* stellte Paul Hindemiths Streichtrio op. 34 zur Diskussion. Die Mißklänge, die schiefen Linien, an denen die kompositionelle Konstruktion dieses fast unspielbaren Werkes hypertrophisch leidet, führten zu der Frage, was eigentlich mit all dem gesagt und bewiesen werden solle. Wir wüßten

keine Antwort auf diese doch ganz naturgemäße Frage. *Alois Haba* sprach über die Vierteltonfrage, und *Erwin Schulhoff* sekundierte als Pianist auf dem schon berühmten August Förster-Flügel.

Felix Weingartner erinnerte als Dirigent in einem Orchesterkonzert des Philharmonischen Vereins an seine in Mannheim verbrachte Jugendzeit. Mit Beethovens 8. Sinfonie, Wagners Tannhäuser-Bacchanale, mit Berlioz und Liszt rekonstruierte er einstige Glaubensbekenntnisse.

Für einen wahrhaft deutschen Meister der Gegenwart, für *Joseph Haas*, zeugten zwei Abende. Einmal ein Klaviervortrag des jungen begabten *Karl Rinn*. Das andere Mal ein Chorkonzert des *Beethoven-Chores* aus unserer Nachbarstadt Ludwigshafen a. Rh., der unter der sachverständigen Leitung *Fritz Schmidts* vor allem mit der deutschen Singmesse des Meisters großen und tiefen Eindruck machte.

Wilhelm Bopp

MÜNCHEN: An der Schwelle der neuen Saison zwei beglückende Erlebnisse: das Konzert des *Leipziger Thomaner-Chores* unter *Karl Straube* und die Beethoven-Abende von *Edwin Fischer* (Sonaten) und *Adolf Busch* mit Genossen (Septett und Quintett op. 29). Das erste Konzert der *Musikalischen Akademie* (vorm. Hoforchester), das an Stelle des erkrankten Hans Knappertsbusch *Karl Böhm* erfolgreich leitete, brachte u. a. von C. M. v. Weber das Konzerstück, von *August Schmid-Lindner* hinreißend gespielt, und die Aufforderung zum Tanz, leider in der marktschreierischen Instrumentation von Felix Weingartner. Es ist höchste Zeit, daß die Kapellmeister diese hahnebüchene Verballhornung nun endgültig beiseitelegen. In einem Konzert mit dem Konzertvereinsorchester machte *Clemens v. Franckenstein*, der sich wiederum als geschmackvoller, sicher gestaltender Dirigent erwies, mit *Paul v. Klenaus* »Gespräche mit dem Tod« bekannt, tiefbeseelten, stimmungsschweren Liedern, mit deren dunklen Orchesterfarben sich der pastose Alt von *Maria Olszewska* satt mischte. Die andere Neuheit, Drei Orchesterstücke von dem australischen Komponisten *Percy Grainger*, erhob sich kaum über das Niveau von besserer Unterhaltungsmusik.

Willy Krienitz

PARIS: Die großen Konzerte haben sich in dieser Saison zu einem einheitlichen Unternehmen zusammengeschlossen, das sich zum großen Teil der modernen Musik annehmen wird. Ihr Dirigent ist *Henri Morin* aus der Schule eines Nikisch, Hugo Riemann und Otto Lohse. Der erste Abend begann mit der 8. Sinfonie von Beethoven, der das Siegfried-Idyll folgte; ferner wurde als Erstaufführung ein »Concerto franco-américain« von *Jean Wiener* mit dem Autor am Pult und »Danses américaines« im Jazzstil geboten. Eine zahlreiche Zuhörerschaft hatte dem eklektischen Streben des jungen Kapellmeisters eine sehr günstige Aufnahme bereitet. — In den Colonne-Konzerten feierte *Wanda Landowska* mit Mozart Triumphe, und die holländische Sängerin *Poolman-Meißner* ließ eine Arie aus der Oper »Néréa« von G. Le Borne hören, die in vergangener Saison in Marseille gespielt wurde. Ein farbiges Werk, in dem der Autor unverkennbar zeigt, daß der Gebrauch der moderneren Mittel seine tiefe Bewunderung für Wagner noch nicht erstickt hat. — Eine wichtige **Uraufführung** ist die der Sinfonie, vielmehr des sinfonischen Gedichtes »Israel« von *Ernest Bloch*. Obwohl das Werk ohne Unterbrechung gespielt wird, teilt es sich deutlich in zwei Teile, denen ein Präludium vorangeht, mit dem der Komponist augenscheinlich das Streben und Sehnen der jüdischen Seele veranschaulichen will. Gegen Schluß treten Stimmen, das »Elohim« und »Alleluia« singend, hinzu und geben dem dramatischen, überaus farbigen Orchestergedicht einen freudigen Ausklang.

In der Salle Gaveau veranstaltete der dänische Komponist *Carl Nielsen* einen Abend mit eigenen Werken: Ouvertüre zu »Saul«, 5. Sinfonie, Violinkonzert, Flötenkonzert (sein letztes Werk) und Szenenmusik zu »Aladin« von Oelenschläger. Mitwirkende waren der Geiger *Peder Möller*, der Flötist *H. Gilbert Jespersen* und Kapellmeister *E. Telmányi*. Von diesem reichhaltigen Programm gefielen die Ouvertüre zu »Saul« und die pittoresken Fragmente des »Aladin« am besten. Man hatte von einem skandinavischen Komponisten mehr im Volkston wurzelnde Originalität erwartet, und zweifellos kamen auch einige Melodien Nielsens diesem Wunsch entgegen. Das Conservatoire-Orchester hatte übrigens vortrefflich gespielt. — Die S.M.J. widmete ihren ersten Abend Ravel, den zweiten Claude Debussy (Kammermusik), an dem *Marguerite Long* und *Roger Ducasse* Ungedrucktes für zwei Klaviere zur Aufführung brachten »Le roi Lear« und »Lindaraja«.

J. G. Prod'homme

STUTTGART: Die *Sinfoniekonzerte des Landestheaterorchesters* haben sich einen neuen, wenn auch nicht sehr zahlreichen Mieterkreis gesichert. Es ist hoch anzuerkennen, daß *Carl Leonhardt* sich nicht abschrecken läßt, auch neuzeitliche Musik — Hindemith, Honegger — auf seine Programme zu setzen. Von einem Überwiegen moderner Musik kann bei uns nicht die Rede sein, gegen angeborene konservative Eigenschaften des hiesigen Publikums ließe sich mit Gewalt auch gar nichts machen; aber wir danken für den Ruhm, als unwandelbar starr in Sachen musikalischen Geschmacks zu gelten. Auf orchestralem Gebiet spielte sich ein Besuch *Hans Pfitzners* ab (C-dur-Sinfonie von Schumann — Klavierkonzert von Pfitzner, gespielt von *Pembaur*); unter *Leonhardt* selbst hörte man die Neunte von Bruckner. *Julius Prüwer* verschaffte durch Übernahme gelegentlicher Direktion dem sich ernstlich um Selbständigmachung bemühenden *Philharmonischen Orchester* einen ehrenvollen Tag. Eine in die Elisabethenkirche verlegte *Bruckner-Feier* trug im besonderen zur Kenntnis der Chorschöpfungen Meisters Anton bei. Proben mustergültigen Singens legten die *Thomaner* unter *Straube* ab. Den wohlbegründeten Ruhm seines Auslese-Quartetts wußte sich *Wendling* ebenso zu wahren, wie *Adolf Busch* den seinigen; das noch im Entwicklungsstadium begriffene Quartett *Kleemann* interessierte stark. *Wilhelm Kempff* setzte uns in Erstaunen durch seinen Vortrag der Goldberg-Variationen. Verstöße gegen die Tradition verzieh man dem Künstler, der ein Maß von Hingabefähigkeit zeigte, wie man es selten findet und dessen Stärke im poetischen Ausdruck liegt. *Hermann Reutters* Lieder auf russische Texte gewährten nebst dem Marienleben von Hindemith und dem Lied-Zyklus »Unterwegs« von Jos. Haas einen Einblick in das zwiespältige Wesen junger und allerjüngster Lyrik. *Hedwig Kohn-Cantz* (Sopran) setzte sich für Haas ein, *Clara Wirtz* (Mezzosopran) für den von der Singstimme eine gewisse Entsagung verlangenden Paul Hindemith. *Alexander Eisenmann*

WIEN: *E. N. v. Reznicek* hat mit seiner »Tanz-Sinfonie« den Philharmonikern gerade das gegeben, was sie brauchen: brillante, aber seriöse Konzertmusik, nicht beunruhigend, nicht aufrührerisch, nicht allzu tief, aber immer anregend, geschmackvoll und gegenwartsbewußt, ein effektvolles Virtuosenstück fürs Orchester und zugleich eines, in dem sich die meisterliche Kompositionstechnik des Autors stolz und selbstbewußt spiegelt. Eine launische Paradoxie, beinahe ein Doppelsinn steckt schon im Titel; die organische Verbindung von Tanz und Sinfonie ist jedenfalls nichts Alltägliches. Reznicek vermeidet geflissentlich den Ausdruck »Suite«, wiewohl die einzelnen Sätze sich der Reihe nach als Polonaise, Csardas, Ländler und Tarantella vorstellen; er wollte offenbar von Haus aus betonen, daß es sich um eine regelrechte »Sinfonie« handelt, deren motivische, rhythmische und ideelle Keime allerdings aus der Vorstellung charakteristischer Tanzmotivik und -rhythmik gewonnen wurden. In der Tat befinden wir uns schon nach wenigen Einleitungstakten mitten in einer durchaus sinfonischen Exposition mit Haupt- und Seitenthemen, mit geistreichen Verdichtungen und Verschlingungen des motivischen Materials. Über die beiden Mittelsätze, die in ähnlichem Sinne den Tanzcharakter sublimieren, gelangt man zu dem bravourösen, wirbeligen Tarantella-Finale, das in immer sich steigerndem Lustgefühl die Vielfalt der stürmenden, drängenden Gestalten in kühnem kontrapunktischen Reigen vorbeiziehen läßt. Die glänzende Aufführung unter *Weingartners* Leitung quittierte das Publikum mit einer wahren Tarantella des Beifalls. — Im übrigen schwärmen unsere musikalischen Unternehmerschaften nicht allzusehr fürs Neue, das noch am ehesten in die Programme der Kammermusikvereinigungen Eingang findet. Die Damen des *Kolbe-Quartetts* spielten ein Streichquartett A-dur von *Oskar Dietrich*, die etwas weitschweifige Wald- und Wiesenkomposition eines sympathischen jungen Wieners; das *Sedlak-Winkler-Quartett* holte sich mit Schönbergs fis-moll-Quartett einen entschiedenen Erfolg und das »*Wiener-Quartett*« (Primarius *Rudolf Kolisch*) gab einen ganzen Schönberg-Abend (mit den beiden Quartetten und den Georgeliedern). Kolisch ist eine der Hauptstützen des »Vereins für neue Musik«. In diesem Rahmen spielte er kürzlich neue Stücke von *Ernst Toch*; darunter ein Divertimento für Violine und Cello, eine etwas kühle, blasse, modern akademische Komposition. Es gibt eben auch, so will es scheinen, bereits Fortschrittsphilister.

Heinrich Kralik

WIESBADEN: Dunkles Gewölk am Wiesbadener Musikhorizont: Das Gerücht, eine erhebliche Verringerung des städtischen Kurorchesters sei geplant, nimmt immer be-

stimmtere Formen an. Offiziell wurde zwar noch nichts verlautbart, aber nicht früh genug kann davor gewarnt werden, die Stadt eines werbenden Kunstfaktors zu berauben, indem man aus Ersparnisgründen einen hochwertigen Tonkörper auf das Niveau einer Badekapelle herabsetzt.

In der zur Einleitung der Herbstkursaison veranstalteten, durch die reife Kunst *Raatz-Brockmanns*, *Edwin Fischers* und *Alma Moodies* verschönten *Brahms-Woche* bewies *Karl Schuricht* aufs neue seine überlegene Gestaltungskraft. Auch als Komponist erzielte er mit einem erstmalig aufgeführten Präludium in e-moll, das trotz seiner 15 Jahre zurückliegenden Entstehungszeit durchaus gegenwartsnah berührte, einen sehr freundlichen Erfolg.

Otto Klemperers Berufung nach Berlin bringt Wiesbaden einen wahrhaft unersetzlichen Verlust, mag auch seine Gabe hinreißender Inspiration, seine unbegrenzte musikalische Einfühlung, die von der Klassik bis zur kühnsten Moderne mit strahlendem Leben überzeugend alles erfüllt, noch lange vorbildlich nachwirken. In den Sinfoniekonzerten der Staatskapelle brachte er Sibelius' 7. Sinfonie in einem Satz zur deutschen Erstaufführung: ein durch ausgeprägt nordischen Stimmungsgehalt ansprechendes Werk von nicht immer gleichwertiger Erfindungsgabe. Von weiteren Erstaufführungen fesselte Strawinskijs kleine Tanzsuite durch überlegenen Witz und verblüffende Klangmixtur; Malipieros Suite »La Chimarosiana«, eine erweiterte, von neuem Orchesterkolorit durchtränkte Verarbeitung Chimarosascher Themen fand beifällige Aufnahme. Dagegen schienen die keuschen Ohren eines Abonnentenbruchteils das in bedrohlicher Wucht auftretende Klangbild einer D-Zuglokomotive — Honeggers Pazifik 231 — wohl entbehren zu können; jedoch siegte der Beifall über die Widersacher. *Emil Höchster*

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Drei Beiträge dieses Heftes sind Abschnitte aus neuen Werken der Deutschen Verlags-Anstalt, von denen die Mussorgskij-Biographie von Kurt von Wolfurt noch vor Weihnachten dieses Jahres erscheinen wird, während die Tschaikowskij-Biographie Richard H. Steins sowie die »Chronik meines Lebens« von Nikolaj Rimskij-Korssakoff, in deutscher Ausgabe von Oskar von Riesemann, erst nach Beginn des Jahres 1927 zur Ausgabe gelangen werden.

Einem Teil unserer Abbildungen werden die Leser von Wolfurts Mussorgskij-Biographie in seinem Buch begegnen, nämlich den Bildnissen von *Michael Glinka* und *Alexander Dargomuishskij*, den beiden Vorläufern und Vorbildern Mussorgskijs, dem Porträt *Wladimir Stassoffs*, des einflußreichsten Kritikers aus der großen Zeit der russischen Musik, die die »fünf Novatoren« oder das »mächtige Häuflein« repräsentierten: *Miljij Balakireff*, *Cäsar Cui*, *Nikolaj Rimskij-Korssakoff*, *Alexander Borodin* und *Modest Mussorgskij*. Von jedem ist ein charakteristisches Porträt beigefügt. Auch das *Geburtshaus Mussorgskijs* und eine *Partiturseite aus seinem Boris Godunoff* können wir zeigen, ebenso ein weniger bekanntes Bildnis *Peter Tschaikowskijs*. *Alexander Glasunoff*, heute der Hauptrepräsentant des älteren russischen Musikschaffens, in Korssakoffs Tagebuchabschnitt bei seinen ersten Schritten in die Öffentlichkeit uns vorgestellt, von Igor Gleboff in seinem Querschnitt durch das Musikleben im heutigen Sowjetstaat hervorgehoben, und *Igor Strawinskij* als Exponent einer neurussischen Schule und Anreger mancher schöpferischen Kräfte auch des westlichen Europa, machen den Beschluß.

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Riccardo Zandonai vollendet einen »*San Giuliano*«, Dichtung von *Rossato*; *Giordano* einen »*Il Re*« von *Giovacchino Forzano*. Letzterer hat auch die Textdichtung zu »*Sly*«, der neuen Oper von *Ermanno Wolf-Ferrari* verfaßt.

Lukas Böttcher hat soeben ein großangelegtes Bühnenwerk »*Canossa*« fertiggestellt, dessen Textdichtung aus der Feder von *Christian Gahr* stammt. Zwei vorher entstandene Einakter »Hildebrand« und »Lagunenfieber«, zu denen der Komponist die Texte selbst geschrieben hat, sind vom *Stadttheater Bamberg* zur *Uraufführung* in dieser Spielzeit angenommen worden.

OPERNSPIELPLAN

AUGSBURG: Vom *Stadttheater* wurden zur Erstaufführung angenommen: Verdi »Die Macht des Schicksals«, Bearbeitung von Werfel; Händel »Julius Cäsar«; Klenau »Lästerschule«; Hindemith »Cardillac«; Tschaikowskij »Pique Dame«; Marschner »Vampyr« in der Bearbeitung von Hans Pfitzner.

ERFURT: Die *Oper* bringt als Premieren u. a. Kurt Weills »Protagonist«, Puccinis »Gianni Schicchi«, Hindemiths »Cardillac« und Strauß' »Ariadne« in der neuen Fassung.

MOSKAU: Vom *Staatsopernhaus* werden die »Meistersinger« und »Boris Godunoff« vorbereitet. Letzteres Werk soll in der ursprünglichen Fassung zur Aufführung gelangen. Ferner ist die »Hochzeit des Figaro« in Aussicht genommen; das Textbuch soll im Sinne des Beaumarchaisschen Schauspiels geändert werden. Weiter sind geplant Prokofieffs »Die Liebe zu den drei Orangen« und Kortschmareffs Revolutionsoper »Iwan, der Soldat«.

NEUYORK: Die Oper »Der Henker des Königs« des amerikanischen Komponisten *Deems Taylor* wurde von der *Metropolitan Opera* zur *Uraufführung* in dieser Saison erworben.

RIGA: Der Spielplan der *Lettischen National-Oper* für 1926/27 umfaßt folgende Novitäten: »Spriditis« vom lettischen Komponisten *Janis Medins* als *Uraufführung*; als Erstaufführungen: Rimskij-Korssakoff »Die Sage von der unsichtbaren Stadt Kitesh und der Jungfrau Feoronia«, Richard Wagner »Walküre«, Massenet »Werther«, Puccini »La Fanciulla del West«, Verdi »Un ballo in maschera«, Halevy »Die Jüdin«, Charpentier »Louise«, Richard Strauß »Rosenkavalier« und Gluck »Orpheus«. — Von den vorgesehenen Ballett-Erstaufführungen wären zu nennen: Strawinskij »Petruschka«, Glasunoff »Raimonda« und »Die Jahreszeiten«, Tschaikowskij »Der Nußknacker« und Schumanns »Carnaval«.

* * *

Die im November-Heft auf Seite 145 veröffentlichte Notiz über eine Uraufführung von Artur Honeggers Oper »Judith« im Stadttheater in Münster entspricht nicht den Tatsachen. Das Werk wurde vom Vereinigten Stadttheater in Köln zur deutschen Uraufführung erworben, die noch bis Ende dieses Jahres stattfinden wird.

KONZERTE

BUENOS AIRES: *Erich Kleiber* dirigierte im *Teatro Colon* mit ungewöhnlichem Erfolg einen Zyklus von Sinfoniekonzerten. Einstimmig rühmt die deutsche wie die argentinische Presse die außerordentliche Wirkung seiner Propagandatätigkeit für deutsche Musik und Kultur, die um so schwerer ins Gewicht fällt, als das vorangegangene deutsche Operngastspiel in jeder Beziehung Fiasko erlitten hatte. Den dortigen Zeitungen zufolge machten den stärksten Eindruck: Brahms' »Requiem«, ein Mozart-Abend und Beethovens 9. Sinfonie mit spanischem Chor, die bei ausverkauftem Hause so stürmisch bejubelt wurde, daß das Publikum eine Wiederholung erzwang.

ERFURT: In den Abonnementskonzerten des *städtischen Orchesters* werden unter Leitung von *Franz Jung* u. a. folgende Werke zur Erstaufführung gebracht: Křenek 2. Concerto-Grosso, Reger Sinfonischer Prolog, Bartók Tanzsuite, Grünberg Daniel Jazz, Busoni Violinkonzert, Ravel Tzigana-Rhapsodie, Butting Kammersinfonie, Stefan Musik für Geige, Janáček Militärsinfonie. In den *Chorkonzerten* gelangen Kantaten von Bach, Händels Herakles und Pfitzners »Von deutscher Seele« zur Aufführung.

FLENSBURG: Unter Leitung von *Kurt Barth* kam des Wiener Komponisten *Franz Mosers* 2. Sinfonie mit starkem Beifall zur *Uraufführung*.

GLEIWITZ: Der *evangelische Kirchenmusikverein* unter *Max Schweichert* veranstaltete am 10. und 11. Oktober gemeinschaftlich mit dem *Collegium musicum* (*Franz Kauf*) eine *Bach-Feier*.

KAISERSLAUTERN: Sein *25jähriges Bestehen* beging am 17. Okt. der *Apostelkirchenchor* (Leitung *Heinrich Krehbiel*) u. a. durch ein Konzert mit ausschließlich Werken von *Joseph Haas*, darunter »Eine deutsche Singmesse« a cappella.

KIEL: *Fritz Stein* wird in den Sinfoniekonzerten dieser Spielzeit u. a. zur Aufführung bringen: Kletzki: Vorspiel zu einer Tragödie; Strawinskij: Feuervogel; Hindemith: Violinkonzert; Braunfels: Präludium und Fuge für Orchester; Reger: Hiller-Variationen; Mahler: 4. und Bruckner: 9. Sinfonie. — Die *Volkskonzerte* bringen alle Sinfonien Beethovens und die Missa solemnis; das *Kieler Streichquartett* spielt die sämtlichen Streichquartette Beethovens (aus Anlaß der 100jährigen Wiederkehr von Beethovens Todestag).

KOBURG: *Walter Niemann* (Leipzig) hatte mit einem Klavierabend aus eigenen Werken in der Gesellschaft für Literatur und Musik einen starken Erfolg.

LEIPZIG: *Alfred Szendrei* bringt in seinen Konzerten mit dem Leipziger *Sinfonieorchester* an Erstaufführungen u. a.: Kurt Atterberg: 1. Sinfonie; Bittner: Sinfonie; Casella: A notte alta (für Klavier und Orchester); Debussy: Nocturnes (mit Frauenchor); Delius: Violinkonzert; Juon: Kammersinfonie; Lendvai: Kammersuite; Milhaud: Der Mensch und seine Sehnsucht; Moser: 2. Sinfonie; Pick-Mangiagalli: Nocturne und phantastisches Rondo; Respighi: Antike Tänze 2. Folge und Klavierkonzert; Schreker: Ein Tanzspiel und Der Geburtstag der Infantin; Skrjabin: 2. Sinfonie; Zilcher: Lustspielsuite »Der Widerspenstigen Zähmung«.

MAILAND: Vom 7. bis zum 12. Oktober fand in der *Scala* unter Leitung von *Toscanini* die Aufführung der neun Beethovenschen Sinfonien in vier großen Abendkonzerten statt. Den Schluß der Konzerte bildete die Aufführung der 9. Sinfonie, bei der 220 Stimmen mitwirkten. Die Konzerte werden in Turin wiederholt. Es ist das erstemal, daß die Beethovenschen Sinfonien geschlossen in Italien zu Gehör gebracht werden.

NEUYORK: Der finnische Komponist *Johan Sibelius* hat auf Bestellung der *Symphony Society* ein großes Orchesterwerk geschrieben »Tapiola«, das unter *Walter Damrosch* seine *Uraufführung* erleben wird.

TEPLITZ-SCHÖNAU: *O. K. Wille* veranstaltete mit dem *Städtischen Kurorchester* vom Oktober 1925 bis Mitte September 1926: 205 *Konzerte*, und zwar 18 Sinfoniekonzerte, 3 Philharmonische Konzerte, 12 Volks-Sinfoniekonzerte und 172 populäre Konzerte. Hierbei wurden 870 Werke aufgeführt.

* * *

Paul Kletzkis Klaviertrio op. 16 wird in dieser Saison vom *Pozniak-Trio* mehrfach in Deutschland, Italien, Jugoslawien und Polen aufgeführt werden. Seine soeben vollendete Sinfonie op. 17 wurde von *Peter Raabe* zur *Uraufführung* in *Aachen* im Februar 1927 angenommen.

Alfred Sittard wurde auf den Erfolg seiner Januar-Konzerte hin von der *Russisch-Philharmonischen Gesellschaft* zu einer zweiten Serie von *Orgelkonzerten* in *Moskau* und *Leningrad* eingeladen.

Hermann Keller (Stuttgart) gab in *Breslau* und in der *Tschechoslowakei* Orgelkonzerte mit historischen Programmen (von Frescobaldi bis Reger und Kaminski) mit bedeutendem Erfolg.

TAGESCHRONIK

Der *Allgemeine Deutsche Musikverein* wird, einer Einladung der Stadt *Krefeld* folgend, sein nächstjähriges Tonkünstlerfest in dieser wieder befreiten rheinischen Stadt abhalten.

Das *erste Händel-Fest der Deutschen Händel-Gesellschaft* findet noch 1926, und zwar vom 2.—5. Dezember zu *Münster* in Westfalen unter Leitung von *Rudolf Schulz-Dornburg* statt. Es werden vollkommen unbekannte und kaum gehörte Werke für Orchester, Chor und Kammermusik zur Aufführung kommen. Außerdem stellt das Theater der Stadt Münster unter szenischer Leitung von *Hanns Niedecken-Gebhard* eine Oper »Ezio« und als *Uraufführung* ein szenisches Oratorium »Alexander Balus« heraus.

Für das 7. *Donaueschinger Kammermusikfest*, das im *Juli nächsten Jahres* stattfindet, können Kammermusikwerke jeder Art und Besetzung bis 1. Februar 1927 eingereicht werden. Alle Einsendungen sind mit Rückporto zu richten an Musikdirektor Heinrich Burkard, Musikabteilung der Fürstlichen Hofbibliothek Donaueschingen, Baden.

Der *Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V.* hielt seine von nahezu 300 Delegierten aus dem Reiche beschickte ordentliche Hauptversammlung in *Halle* (Saale) in Verbindung mit einem großen Musikfest ab. Der Ehrenvorsitzende, *Max v. Schillings*, eröffnete die »Festliche Tagung«, an der eine

Anzahl führender Tonkünstler, wie E. N. v. Reznicek, Georg Schumann, H. J. Moser, Albert Fischer, H. W. v. Waltershausen, Carl Holtschneider, Fritz Kauffmann und Kurt Schubert als Vorstandsmitglieder teilnahmen. Die beiden Vorsitzenden des »Reichsverbandes«, *Arno Ebel* und *Maria Leo*, wurden einstimmig wiedergewählt, ebenso wie der geschäftsführende Vorsitzende *Willy Rott* und die übrigen Mitglieder des Vorstandes. Die Tagung erledigte wichtige soziale und pädagogische Berufsfragen und beschäftigte sich eingehend mit dem Preußischen Erlaß über den Privatmusikunterricht.

Die 22. Generalversammlung des *Allgemeinen Cäcilienvereins* für Deutschland, Österreich und die Schweiz wählte zum Generalpräses den Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule Prof. Dr. *Karl Weinmann*, zum 1. Vizepräses Diözesanpräses *Friedrich Frei*, Luzern, zum 2. Vizepräses Prof. Dr. *Faist*, Graz.

Die *erste Hochschulwoche der Musikantengilde* fand in *Brieselang* in der Zeit vom 3.—7. Oktober unter Leitung von *Fritz Jöde* (Berlin) und *Fritz Reusch* (Berlin) statt. Die Tagung, zu der 120 Teilnehmer aus allen Teilen des Reiches erschienen waren, war als Führerschulungswoche gedacht und erhielt besondere Bedeutung dadurch, daß die Jugendmusik erstmalig mit bedeutenden Vertretern der Fachmusik zusammenkam und unter dem Thema »Grenzen und Möglichkeiten einer gegenwärtigen Musikpflege« folgende Fragen zur Aussprache gelangten: *Hermann Erpf* (Münster) »Unsere Stellung zur Fachmusik«, Rudolf Schulz-Dornburg (Münster) »Jugend und kommende Musik«.

Eine *Arbeitswoche für Tonika Do-Lehrer* fand Anfang Oktober in *Wernigerode* unter regster Beteiligung mit bestem Erfolg statt. Beinahe 100 Teilnehmer aus allen Gauen Deutschlands hatten sich eingefunden, um in gemeinsamer Arbeit über methodische und allgemein musikalische Erziehungsfragen zu beraten. — Zu Ostern plant der Tonika Do-Bund (Verein für musikalische Erziehung) eine Lehrerwoche mit Einführungs- und Fortbildungskursus im Rheinland.

* * *

Die *Bonner Beethoven-Hundertjahrfeier 1927* wird sich zum *Allgemeinen deutschen Beethoven-Fest* gestalten. Reichskanzler Marx hat sich damit einverstanden erklärt, daß die Bonner Feier als offizielle deutsche Feier anerkannt wird. Die Reichsregierung wird sich weitgehend beteiligen. Mit der Herrichtung der Beethoven-Halle für das Fest wurde bereits begonnen.

Der unter dem Ehrenpräsidium von Richard Strauß stehende *Musik- und Sangesbund in Wien* beabsichtigt, den hundertsten Todestag Beethovens zum Anlaß zu nehmen, um ein großes Gedächtniswerk zu errichten. In Wien soll eine *Tonhalle* mit einem Fassungsraum von über 10000 Personen und zirka 4000 Mitwirkenden, verbunden mit einem großen *Musiker- und Sängerheim*, geschaffen werden. Bedeutende Architekten haben Entwürfe dieses Bauwerkes ausgearbeitet und die österreichische Regierung hat sich bereit erklärt, einen geeigneten *Baugrund* im Umfange von zirka 36000 Quadratmeter zur Verfügung zu stellen. Zugleich wendet sich die Leitung des Bundes an alle musikalischen Körperschaften Künstler und Musikfreunde mit der Bitte, ihm bei der Aufbringung der bedeutenden Mittel behilflich zu sein.

Die Stadt *Baden bei Wien* plant für das Frühjahr 1927 anläßlich des 100. Todestages Beethovens eine offizielle *Zentenarfeier*, in deren Rahmen ein *Beethoven-Denkmal* enthüllt werden wird. Die Vorbereitungsarbeiten zur Schaffung dieses Monumentes wurden bereits in Angriff genommen. Die ganze Aktion wird unter dem Ehrenschutze der Stadt Baden stehen.

Das Preisgericht, das zur Entscheidung über die Frage des geplanten *Berliner Beethoven-Denkmals* auf dem Bülow-Platz eingesetzt worden war, ist kürzlich zu einer Beratung zusammengetreten. Es waren, wie erinnerlich, acht in der Hauptsache Berliner Bildhauer zu einem engeren Wettbewerb eingeladen worden. Die Jury entschloß sich, keinem beteiligten Künstler einen Preis zuzuweisen, vielmehr einen neuen Wettbewerb auszuschreiben, diesmal einen *allgemeinen Ideen-Wettbewerb*, und zwar für *alle deutschen Künstler*. Man hatte acht namhafte Bildhauer dazu verleitet, viel zu große Modelle einzuliefern. Im Maßstab 1:5 (statt des sonst üblichen Maßstabes 1:10). Der Ideen-Wettbewerb, der nunmehr verlangt wird, bedingt selbstverständlich nur die Einlieferung einer *kleinen Skizze*. Möglicherweise wird man dann noch einmal einen engeren Wettbewerb veranstalten müssen.

Die sterblichen Überreste von *Puccini* sind am 29. November, der Wiederkehr seines Todestages, aus Mailand nach seinem Geburtsort *Viareggio* übergeführt worden. Aus diesem Anlaß fand eine große Feier statt.

Im Luxemburger Garten in *Paris* fand die feierliche Enthüllung eines Denkmals für *Massenet* statt.

Eine kleine Anzahl von Pianisten, Komponisten und hervorragenden Musikkapazitäten des Wuppertales hatte kürzlich Gelegenheit zwei kleine spielbare Tasteninstrumente von je zweieinviertel Oktaven kennenzulernen mit je 17 Tönen in der Oktave. Die Stimmung des einen dieser beiden Musterinstrumente war temperiert, während das andere Instrument nach den Angaben des Heidelberger Musiktheoretikers Erwin Hartung in natürlich reiner Stimmung gestimmt war. Allseitig wurden die wunderbaren Klangeffekte der reinen Akkorde anerkannt. Die erste Komposition für dieses neuartige System des Herrn Hartung wird mit Spannung erwartet. Das temperierte Instrument mit den 17 Tönen in der Oktave hat einen eigenartig weichen, süßen Toncharakter, dem die orientalische Verwandtschaft sofort anzumerken war. Beide Instrumente haben die gleiche Klaviatur, die ähnlich der Janko-Klaviatur, jedoch in vier Stufenreihen chromatisch angeordnet ist. Es wäre verfrüht, heute schon ein abschließendes Urteil an Hand dieser beiden Neuheiten abzugeben, doch ist mit Sicherheit zu erwarten, daß die musikalische Welt bald eine Bereicherung erfahren wird, die für Komponisten und Künstler von großem Interesse sein dürfte.

Das *Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M.* hat eine Abteilung geschaffen, die sich *Konservatorium für Musikhörende* nennt. Der Zweck ist Schulung für den *nur* Kunstgenießenden. Die Unterrichtsfächer erstrecken sich auf Einführung in die musikalischen Satzarten, in Ästhetik und Musikgeschichte. Praktische Vorführungen von Werken der verschiedensten Epochen, Formenlehre, Chorgesang, Erläuterungen der zur Aufführung kommenden Werke vor und nach der öffentlichen Wiedergabe sind vorgesehen.

Die italienischen Komponisten haben, geführt von Zandonai, Alfano, Pizzetti und Pratella, an Mussolini eine ausführliche Eingabe gerichtet, in der die *Bewilligung von Staatssubventionen für den Opernbetrieb grundsätzlich gefordert* wird. Die Eingabe verweist zunächst darauf, daß die Opernbühne und die Musikpflege nicht weniger kulturelle Staatsaufgaben darstellen als Museen und Bibliotheken, für die man von jeher die Staatsaufwendungen als selbstverständlich empfunden hat. Es wird weiterhin der Ausspruch einer volkswirtschaftlichen Statistik zitiert, der die Einnahme aus allen Formen der Musikpflege in Italien auf 250 Millionen Lire im Jahre veranschlagt. Endlich wird daran erinnert, daß eine Anzahl italienischer Opernbühnen früher Staatssubventionen genossen haben. (Vgl. den Artikel »Italienische Opernkrisen« im Juniheft der »Musik«.) Die Eingabe präzisiert weder Ziffern noch Namen, empfiehlt aber in erster Linie die Wiederherstellung der Staatssubvention in den größten Städten. *M. C.*

Das *Institut für weißrussische Kultur in Minsk* hat einige tausend weißrussische Volkslieder und Tanzweisen gesammelt. Auf Veranlassung des Instituts wird eine Auslese aus diesem Material von den Schülern des weißrussischen Musikkonservatoriums in Minsk weiterverarbeitet. Es sind auf diese Weise zahlreiche Lieder und Romanzen entstanden, ferner ein Streichquartett, sowie ein Klavierquintett von Aladoff, das nach dem Urteil russischer Sachverständiger eine Bereicherung der europäischen Kammermusik bedeutet und demnächst im Staatsverlag erscheinen wird.

In *Kiew* hat sich nach dem Muster des Moskauer Orchesters ohne Dirigenten eine ebensolche Künstlervereinigung gebildet. Das Moskauer dirigentenlose Orchester führt in seinem ersten diesjährigen Konzert ein sehr anspruchsvolles Programm durch, nämlich ein neues sinfonisches Werk des Leningrader Komponisten Schillinger, einen sinfonischen Prolog von Kriukoff, das 3. Klavierkonzert von Prokofieff und die 3. Sinfonie von Skrjabin.

Für den vor Jahresfrist gestorbenen großen Vorkämpfer für die ideellen und sozialen Interessen der schaffenden und ausübenden deutschen Musiker, *Friedrich Rösch*, fand am 29. Oktober in der Singakademie Berlin eine *Gedenkfeier* statt.

Am 23. September 1835 starb in Puteaux bei Paris *Bellini*. Am 22. Oktober 1876 ließ sein neu geeintes Vaterland die sterblichen Überreste feierlich in den Dom seiner Vaterstadt Catania überführen. Die fünfzigste Wiederkehr des Tages ist in *Catania* festlich begangen worden. Leider brachte es die Rückständigkeit des italienischen Opernwesens mit sich, daß die nächstliegende Form der Feier, eine Gesamtaufführung wenigstens der im Spielplan lebendig gebliebenen Werke (Norma, Nachtwandlerin, Puritaner, daneben vielleicht noch »Die Fremde« oder »Montecchi und Capuletti«) nicht durchgeführt werden konnte. Man begnügte sich mit einem zusammengestellten Konzert und im übrigen mit — Reden.

M. C.

Arnold Schönberg hat an das Komitee der Internationalen Gesellschaft für neue Musik das Ersuchen gerichtet, seinen Namen von der Liste der Ehrenmitglieder dieser Gesellschaft zu streichen.

Max v. Pauer ist am 31. Oktober *60 Jahre* alt geworden. Der bedeutende Pianist ist seit 1924 Direktor des Leipziger Konservatoriums.

* * *

Der Oberregisseur der Frankfurter Oper *Lothar Wallerstein* wurde als Oberregisseur an die *Wiener Staatsoper* verpflichtet, in der gleichen Eigenschaft *Heinrich Vogl* an das *Schwarzburgische Landestheater in Rudolstadt*. Zum Kapellmeister am *Landestheater in Meiningen* ist *Heinz Bongartz* gewählt worden.

Alexander v. Zemlinsky wurde zum Rektor der *deutschen Akademie für Musik und darstellende Kunst in Prag* gewählt. Zu Lektoren wurden berufen: *Hans Hoffmann* für Musikwissenschaft an die *Kieler Universität*, *Robert Hernried* für Musikgeschichte an das *Sternsche Konservatorium in Berlin*. *Jacques Stückgold* ist an die *Berliner Hochschule* als Lehrer für Gesang verpflichtet worden und *Jenö Kerntler* zum ordentlichen Professor des Klavierfachs an der *Landeshochschule für Musik in Budapest* ernannt. *Frederick Lamond* übernimmt die Meisterkurse für Klavierspiel an der *Mannheimer Hochschule für Musik* und Kapellmeister *Fritz Mahler* die Leitung der Opernschule am gleichen Institut. *Maria Trunk-Delbran* erhielt eine Berufung als Gesanglehrerin an die *Rheinische Musikschule in Köln*.

AUS DEM VERLAG

Die Amsterdamer Polizei hat einen *großen Posten deutscher und französischer Musikstücke* beschlagnahmt, die nicht von den deutschen bzw. französischen Verlegern bezogen worden waren, sondern unter Umgehung des Urheberrechts und der Berner Konvention zum Schutze des Urheberrechts *in Holland nachgedruckt* und zu bedeutend niedrigeren Preisen verkauft worden waren. Unter den Geschädigten befinden sich verschiedene bekannte Musikverleger in Berlin, Leipzig, Stettin und Paris. Gegen mehrere Amsterdamer Musikhändler ist ein Strafverfahren eingeleitet worden, während außerdem noch gegen einen Händler, der die Aufträge zur Herstellung der Musikstücke erteilt hatte, eine zivilrechtliche Klage auf Schadenersatz erhoben wird.

Hans Pfitzner hat eine neue Komposition, betitelt »Lethe«, Gedicht von C. F. Meyer, für eine Singstimme und Orchester op. 35 fertiggestellt, die demnächst, auch im Klavierauszuge (vom Komponisten), im Verlag *Adolph Fürstner, Berlin*, erscheinen wird.

Waldemar v. Baußnern hat ein neues Werk für Männerchor mit Orgelbegleitung, nach dem Gedicht Hermann Hesses »Der Pilger«, geschrieben. Das Werk erscheint im *Westdeutschen Chor-Verlag, Essen*.

Bei *Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig*, erscheint demnächst *Alois Habas* »Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölfteltonsystems«, das erste größere theoretische Werk der atonalen Musik.

Mit dem 31. Dezember 1926 wird »Die Afrikanerin« von Meyerbeer in Deutschland honorarfrei. Der deutsche Übersetzer des Scribeschen Textes, Ferdinand Gumbert, starb 1896. — Das gleiche gilt von Delibes' Oper »Der König hat's gesagt«.

* * *

TODESNACHRICHTEN

FRANKFURT a. M.: Professor *Fritz Bassermann*, der hervorragende Lehrer für Geige und Ensemblespiel am hiesigen Hochschen Konservatorium, dessen stellvertretender Direktor er lange Jahre hindurch war, ist im Alter von 77 Jahren gestorben.

KASSEL: Hier verschied der frühere Oberbibliothekar der Wiener Universität Dr. *Friedrich Arnold Mayer*; er hat sich als Geschichtschreiber des Wiener Theaterwesens einen Namen gemacht.

LEIPZIG: Nach einer schweren Operation verschied hier mit 52 Jahren der Altenburger Kirchenmusikdirektor *Paul Börner*, der sich um die Kirchenmusik dieser Stadt große Verdienste erworben hat. Auch als Lehrer war Börner sehr geschätzt.

MÜNCHEN: Der Pianist und Studienrat an der Staatlichen Akademie der Tonkunst *Georg Stöber* verstarb 47jährig. Stöber hatte große Erfolge als Pädagoge, die im Jahre 1912 zu seiner Berufung als Lehrer des Klavierspiels an die Münchener Akademie der Tonkunst führten. Auch als Komponist ist er hervorgetreten.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Ambrosius, Hermann: op. 8 Ein eleusinisches Fest. Scherzo. Kahnt, Leipzig.
Borodin, Max: Polovetzer Tänze aus Fürst Igor. Kl. Part. Bessel, Leipzig.
Gmeindl, Walter: op. 12 Drei Orchesterstücke. Univers.-Edit., Wien.
Pfitzner, Hans: op. 28 Sinfonische Trilogie aus der Romantischen Kantate »Von deutscher Seele«. Fürstner, Berlin.
Reznicek, E. N. v.: Tanzsinfonie. 4 sinfon. Tänze. Birnbach, Berlin.
Wagner: Rich.: Orchesterwerke. 3. Abt. (Ouvert. C, d) hrsg. v. Rich. Balling. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Kammermusik

Alfano, Franco: Sonate f. Vc. u. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Braun, Rudolf: Sonate (E) f. Vcell. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Demarquez, Suz.: Sonate p. Vcelle et Piano. Lemoine, Paris.
Falla, Manuel de: Suite populaire espagnole p. Vcelle et Piano. Eschig, Paris.
Grimm, Friedrich Karl: op. 22 Kammermusikdichtung f. V. u. Pfte mit einem Vorspruch und einem Epilog f. Sprechst. u. Gesang. Kistner & Siegel, Leipzig.
Haydn, Joseph: Drei leichte Streichtrios f. V., konzert. Vla u. Vc. Erstdruck (Oskar Fitz). Bärenreiter-Verlag, Augsburg.
Hellendaal, Julius: Vier Sonates voor Vc. en becijferde Bas. Piano-Begleiding van Julius Röntgen. G. Alsbach & Co., Amsterdam.
Herrmann, Karl (Wien): op. 85 Oktett f. Flöte, Ob., Horn u. Streichquintett; op. 91 III. u. op. 100 IV. Streichquartett; op. 102 II. Sonate f. Vcell u. Klav. noch ungedruckt.
Hye-Knudsen, Joh.: op. 3 Quatuor p. Fl., Hautbois (Cor angl.), Viol. et Vc. Hansen, Leipzig.
Kletzki, Paul: op. 16 Klaviertrio (D). Simrock, Berlin.
Mendelssohn, Arnold: op. 83 Streichquartett. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Meyer-Olbersleben: op. 113 Elegische Sonate f. Pfte., Viola u. Vcell. F. Schuberth jr., Leipzig.
Milhaud, Darius: VII. Quatuor à cordes (B). Univers.-Edit., Wien.
Müller, Sigfrid Walther: op. 14 Sonate (F) f. Vcell u. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Raphael, Günter: op. 11 Trio f. Klav., V. u. Vcell. Peters, Leipzig.
Schulhoff, Erwin: Duo f. V. u. Vcell. Univers.-Edit., Wien.
Siegl, Otto: op. 44 Divertimento f. V., Br. u. Vc. Doblinger, Wien.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Bielefeld, L.: Burlesken f. Klav. Ries & Erler, Berlin.
Busser, Henri: Catalane p. Alto et Piano. Lemoine, Paris.
Cimarosa, D.: 32 Sonates p. Piano (F. Boghen). Eschig, Paris.
Dallier, Henri: Cinq invocations p. grand Orgue. Lemoine, Paris.
Flesch, Karl: Das Skalensystem. Tonleiterübungen f. Viol. Ries & Erler, Berlin.
Gál, Hans: op. 24 Suite f. Pfte. Simrock, Berlin.
Golestan, Stan.: Rhapsodie f. Viol. m. Orch. bzw. Klav. Univers.-Edit., Wien.
Gretschaninov, Alex.: op. 78 Moments lyriques p. Piano. Gutheil, Leipzig.
Grümmer, Paul: Tägliche Übungen f. fortgeschritt. Violoncellisten. Benjamin, Leipzig.
Lévy, Lazare: 20 Préludes p. Piano. Eschig, Paris.
Mompon, Federico: Trois variations. Dialogues p. Piano. Eschig, Paris.
Niemann, Walter: op. 108 Pavane und Gavotte f. Pfte. Peters, Leipzig.
—: op. 110 Brasilianische Rhapsodie f. Pfte. Leukkart, Leipzig.
Pirion, Ad.: Trois contes p. Piano. Lemoine, Paris.
Polowinkin, L. A.: op. 13 Sonate Nr. 2 f. Pfte. Univers.- Edit., Wien.
Rodriguez, Ricardo: Sonatina p. Piano. Eschig, Paris.
Roselius, Ludwig: op. 12 Sonate (h) f. Pfte. Ries & Erler, Berlin.
Skrjabin, Alex.: Album. 33 ausgew. Klavierstücke (O. v. Riesemann). Belajeff, Leipzig.
Zecchi, Adone: Trittico (Preludio, Serenata, Bisbigli e sussurri); Soirée p. Arpa diatonica. Carisch, Milano.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Ettinger, Max: Clavigo. Univers.-Edit., Wien.
Zilcher, Hermann: op. 54a Musik zu der »Widerspenstigen Zähmung« von Shakespeare. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bielefeld, Hermann: Kinderlieder f. Erwachsene m. Klav. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.

Bittner, Julius: Große Messe mit Tedeum. Part. Univers.-Edit., Wien.
Börner, Kurt: Drei Lieder f. Ges. m. Pfte. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.
Busser, Henri: Mélodies et Duos. Lemoine, Paris.
Franckenstein, Clemens v.: op. 46 Vier Lieder m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Geilsdorf, Paul: op. 43 Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser. Motette f. gem. Chor. Klemm, Leipzig.
Georgi, Martin: op. 5 Sechs Lieder f. gem. Chor. Hug, Leipzig.
Jürgens, Emil: op. 2 Kinderland 7 Lieder m. Klav. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Keußler, Gerhard v.: Gesang a. d. sinfon. Drama »Wandlungen« f. Singst. m. Klav. Peters, Leipzig.
Kölle, Konrad: op. 11 Im Frühling. Kantate f. Sopr.-Solo, 3st. Frauenchor, Fl., V., Br., Vc. u. Pfte. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.
Leipold, Bruno: op. 201 Des Name sollst Du Jesus heißen. Weihnachtsorator.; op. 206 Festmotette f. gem. Chor. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.
Lubrich, Fritz: op. 75 Drei Chöre f. gem. Chor. Simrock, Berlin.
Martienssen, Franziska: Duettenkranz; Sammlung auserlesener Duette f. 2 Singst. m. Pfte. Peters, Leipzig.
Milhaud, Darius: Landwirtschaftliche Maschinen. 6 pastorale Gesänge f. Singst. u. 7 Instr. Univers.-Edit., Wien.
Oberleithner, Max: 7 Lieder m. Pfte. Doblinger, Wien.
Pesse, Maurice: Les jolies (24) chansons roses p. une voix et Piano. Leduc, Paris.
Pestalozzi, Heinr.: op. 58 Eine Weihnachtsmusik f. liturg. Gottesdienste f. gem. Chor, Soli, kl. Orch. od. Org. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.
Pirion, Adolphe: La nativité de la très sainte vierge. Petit oratorio p. chœur mixte a cappella. Lemoine, Paris.
Prokofieff, Sergei: op. 23 Cinq poésies p. chant et Piano. Gutheil, Leipzig.
Schierbeck, Paul: op. 14 Nakjaelen. Liederkranz von einer Quelle f. Singst. m. Klav. Hansen, Leipzig.
Schoeck, Othmar: Ausgewählte Lieder u. Gesänge f. Singst. m. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Spies, Adolf: Philister und Banausen. Serie in g-moll u. verwandten Tonarten. Lieder m. Pfte. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler, Berlin.
Steinberg, Maximilian: op. 14 Vier Lieder nach Texten v. Rab. Tagore f. hohe Singst. m. Pfte. od. kl. Orch. Bessel, Leipzig.
Tegner, Alice: Mit hellen Kinderstimmen. 30 Kinlieder m. Pfte. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Weismann, Julius: op. 81 Neun Lieder f. mittl. St. m. Klav. Steingräber, Leipzig.
Wetz, Richard: op. 46 Vier altdeutsche geistl. Gedichte f. gem. Chor. Kistner & Siegel, Leipzig.
Wintzer, Rich.: op. 29 Jungnickel-Lieder f. Singst. mit Klav. Ries & Erler, Berlin.
Wirthmann, Otto: op. 23 Musik eines Einsamen. Gedichte von H. Hesse. Banger, Würzburg.
Wladigerov, Pantscher, op. 19 Fünf Kreideweis-Lieder nach Texten v. Klabund mit Pfte.Univers.-Edit., Wien.
Wünschmann, Theodor: op. 8 Drei Lieder für Männerchor. Steingräber, Leipzig.

III. BÜCHER

Armin, George: Die Stimmkriese. Ein Läuterungs- u. Heilmittel in der Bildung der menschlichen Stimme. 2. Aufl. Kistner & Siegel, Leipzig.
Bäuerle, Hermann: Chordirektion; Musikalische Formenlehre; Orgelspiel mit Orgelkunde. Grüninger, Stuttgart.
Beethoven-Jahrbuch, Neues, hrsg. v. Sandberger. Jg. 2. Filser, Augsburg.
Berl, Heinr.: Das Judentum in der Musik. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
Bierbaum, Walter: Die katholische liturgische Bewegung. Bertelsmann, Gütersloh.
Buck, Fritz: Die Gitarre und ihre Meister. Schlesinger, Berlin.
Friedland, Martin: Das Konzertbuch — s. Schwers.
Grünberg, Max: Methodik des Violinspiels. 2., veränd. Aufl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Hesse, Karl: Musikstil und Musikkultur. Schultheiß, Stuttgart.
Heydt, Joh. Dan. von der: Geschichte der evangel. Kirchenmusik in Deutschland. Trowitzsch & Sohn, Berlin.
Malsch, Rudolf: Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils. Vieweg, Berlin.
Ochs, Siegfried: Der deutsche Gesangverein für gem. Chor. Bd. III. M. Hesse, Berlin.
Reuter, Fritz: Musikpädagogik in Grundzügen. Quelle & Meyer, Leipzig.
Sandberger, Adolf: Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. R. Oldenburg, München.
Schenker, Heinrich: Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. Drei Masken Verl., München.
Schwers, Paul u. Friedland, Martin: Das Konzertbuch. Ein prakt. Handbuch. Muth, Stuttgart.
Seidl, Arthur: Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze, Studien und Skizzen. 2 Bde. Bosse, Regensburg.
Wagner, Peter: Festschrift zu seinem 60. Geburtstag, dargebracht von Kollegen, Schülern . . . Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

STAAT UND MUSIK

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Musik ist nicht ohne Bindung, ohne die Idee, die sie schafft, die sie zusammenhält, die sie verbreitet. Je größer, je umspannender diese Idee ist, um so resonanzfähiger tönt sie, um so weiter und intensiver umspannt sie Volk, Gemeinde, Menschheit.

Bei den Volksfesten der Griechen bindet Musik der Festgedanke, die Ekstase, der religiöse Wahn. Im dionysischen Tanz wird durch den Rhythmus der Musik die Erregung bis zur Raserei gesteigert. Eine fein durchdachte und durchfühlte Lehre vom Ethos der Musik bildet die Grundlage griechischen Musikgestaltens und griechischer Erziehung durch Musik. Eine musikalische Jugenderziehung gab es bereits damals. Das Altertum kennt die zwiefache Macht der Musik, zu erregen und Gefühle aufzupeitschen oder aber die Erregung in der Musik zu übertrumpfen, zu übersteigern, bis sie plötzlich abbricht. Der Taumel durch Musik und die Beruhigung in Musik sind die gegensätzlichen Wirkungen, die die Tonkunst hervorzurufen fähig ist.

Kein Wunder, daß diese die Begeisterung menschlicher Seelen so leicht entflammende und mystisches Dunkel verklärende, mit allen Schleiern frommen Glaubens verhängende Kunst auch die mittelalterliche Kirche zur Bindung ausersieht. Was im Mittelalter an Musik ertönt, besitzt die erste und wichtigste Stütze an der Kirche. Das Gotteshaus ist die Herberge der Musik, der Kantor und Schullehrer ihr Künder und Wecker; er ist der Musiker, der Komponist und Dirigent, der Erzieher und Lehrer in einer Person.

Der Verfall kirchlicher Macht und kirchlichen Glaubens, der Geist der Aufklärung, die Freiheitsfanfaren der Französischen Revolution zerstören auch kirchliche Musik und ihre Gemeinde; alle Menschen werden Brüder, fühlen sich verbunden durch den Triumph menschlichen Geistes; es entsteht eine Weltmusik; die ganze menschliche Gesellschaft ist ihre Gemeinde. Doch es scheint so, als ob die Völker zu dieser Völkermusik noch nicht reif waren, die Idee in ihnen noch nicht so stark war, daß sie eine solche All-Menschheitsmusik tragen konnte ... vielleicht auch, daß eine solche entfesselte Musik über menschliche Kraft und Form hinausgeht; genug, aus der alle Geister befreienden Zeit der Französischen Revolution erwächst schließlich in allen Staaten eine typische Nationalmusik, die ihre Bindung im eigenen Volk sucht, — aber nicht findet.

Denn diese überraschende Wendung war eine Rückwärtsbewegung, deren Fluch sich deutlich an der Ohnmacht ihrer Resonanz erweisen mußte. Aus dem Volk, heiligem Festesrausch hingegeben, aus der Gemeinde, im Glaubenschoral geeint, aus der Menschheit, nach letzter Freiheit jauchzend, — wurde ein *Publikum.*

Ein Publikum, das Opernhäuser oder Konzertsäle aufsucht, um Musik auserlesener Persönlichkeiten, strahlender Namen mit dem nötigen plebejischen Abstand ehrfurchtsvollen Staunens, mit dem man dem großen Zauberer begegnet, in sich aufzunehmen.
Das Publikum wurde nicht die Nation, nur eine Schicht, die gebildete Schicht. Wohl fühlt der Schaffende seine Einsamkeit, die geringe Resonanzfähigkeit. Teils spottet er selbst über die Urteilslosigkeit der Menge, die nicht erlebt, was sie hört, teils sucht er mit philosophischen, literarischen, nationalepischen Hilfsmitteln die Kreise der Gebildeten mehr anzuregen und zu interessieren; durch die Kraft alten wurzelstarken Volksmythos denkt er, das ganze Volk zu treffen und zu begeistern.
Es ist ein ergreifendes Bild des Ringens um sein Volk für seine Musik, das den Komponisten des 19. Jahrhunderts treibt und fesselt. Sein größter Vorkämpfer im nationalen Deutschland ist Richard Wagner, der ein Bayreuth gründet, um dem deutschen Volk sein Musikheiligtum zu geben und damit seiner Musik die Bindung im Volk. Daß der Gedanke Bayreuths scheitern mußte in der Zeit, wo die Nationen sich gegenseitig vernichteten, die alte Volksidee wankte und eine deutsche Revolution neuen sozialen Ausgleich forderte, erscheint verständlich.
Noch ist der Kampf nicht ausgekämpft; aber wir ahnen seine Bedeutung, seine Zielrichtung: Das alte Publikum, die Schicht der Gebildeten, die sich zur Bindung einer Musik als unfähig durch die Kürze ihrer Basis erwies, muß dem Volk selbst Platz machen. Das Volk will nun die Bindung für ein neues Musikwerden abgeben. Der neue Staat aber will sein Führer sein, die alle einende Idee neuer harmonischer Menschwerdung durchzukämpfen. Er erfaßt die volle Bedeutung einer solchen im Volk selbst wurzelnden Musik und ergreift, sich der Schwere der Verantwortung wohl bewußt, aber auch von der Notwendigkeit seiner Tat durchdrungen, Maßnahmen, die zu einer neuen Musikgestaltung führen sollen.
Von diesem Blickpunkt aus gesehen, ist die Frage, ob der Staat zu Eingriffen in das Musikleben berechtigt sei, bereits müßig. *Er ist dazu verpflichtet*, weil es die Zeit fordert, und es ist nun nur noch entscheidend, ob es gelingt, im Volk das Bewußtsein für diese neue Staatsidee so wachzurufen und so zu steigern, daß ein neuer Wille zur Kunst, eine neue weihe- und lebensvolle Musik organisch aus dieser Bindung erwächst.
Mit dem bisherigen Publikum kamen wir nicht weiter. Das sieht niemand besser als der schaffende Künstler, der ausübende Musiker. Darum heißt es, eine neue, größere Gemeinde zu schaffen, die wieder das Volk selbst umfaßt und die so vorgebildet ist, daß sie erlebnisfähig für alle echte Musik ist, die — man hat es oft gehört — Musik wieder schaffend erlebt.
So entstand der Ruf nach einer *Volkserziehung zur Musik.* Sie ist im Augenblick für uns das Wichtigste, wichtiger als die Förderung des Künstlers selbst. Denn er ist ohne diese den Boden erst bereitende Vorarbeit nicht denkbar; er

müßte abseits sterben, gelänge es nicht, ein Volk wieder für die Idee der Musik zu begeistern. Sport und Technik besitzen ihre Bindung im Volk, aber noch nicht die Musik unserer Tage. Wer wollte da noch die Bedeutung einer Erziehung zur Musik verkennen, leugnen, daß der Staat zu organisieren hat, auch in Musikfragen? Eine spätere Zeit erst wird erkennen, wie entscheidend der Kampf um diese Erziehung zur Musik war.
Für den heutigen Staat, wenn anders er die bindende Idee für ein neues Musikleben schaffen und gestalten wollte, hieß also die Aufgabe: Alle Volkskreise heranzuziehen, in ihnen Musik wieder zum Klingen zu bringen, zu organisieren mit allen Mitteln neuer Gemeinschaftskraft. So erneuerte man zunächst die *Musik in der Schule*; ihre Reformen wurden nicht zuletzt von den Lehrern und Schülern selbst mit einer Begeisterung aufgenommen, die das Gelingen von vornherein garantieren. Schwieriger gestaltete sich das Reformwerk, das den gesamten *Privatmusikunterricht* betraf. Denn hier glaubte sich der Künstler in seiner Freiheit beengt, und die Kreise, die noch ganz in den Bahnen alten Musiklebens wandeln, fühlen die Schlinge enger; ein wütender Kampf gegen den Erlaß des Privatmusikunterrichtes war die unausbleibliche Folge. Der Interessent meldete sich im Namen des Volkes! Mit schlagwortähnlichen Einwendungen suchte man irrezuleiten. Eine der zugkräftigsten und beliebtesten ist jene von der Freiheit des Künstlers, der man von Staats wegen nicht zu kommandieren habe. Wann aber hätte je der Staat an eine solche Bevormundung des *Künstlers* gedacht? Seine Absichten sind allein die: Er will das Volk in seiner Gesamtheit, nicht aber den einzelnen zukünftigen künstlerischen Menschen, an die Musik wieder heranführen. Das gelingt ihm nur, wenn er dafür sorgt, daß der gesamte Musikunterricht, den das Volk, nicht nur der Gymnasiast, die höhere Tochter, sondern der Volksschüler, der Arbeitersohn erhält, einheitlich von einer Grundidee aus und auf der Basis des tüchtigen und fähigen Lehrers an die Erziehung herangeht. Jeder soll einen Musikunterricht empfangen, der ihm fürs Leben wirkliche Werte wahren Musikerlebens vermittelt. Denn auf die inneren gestaltenden Kräfte organischen Musikwerdens und rhythmischer Lebensbewegung zielt alle heutige Musikpädagogik. Die Erlernung des Instrumentes ist nicht mehr Alleinzweck. Ja, ginge die Blüte des Musiklebens parallel mit der Masse klavierspielender oder geigender Schüler, so hätten wir wahrlich eine herrliche musikdurchglühte Zeit hinter uns haben müssen. Wenn das aber nur leere, seelenlose Tonmaschinen (die eigentliche »mechanische« Musik) waren, alle die mehr oder minder zwangsweise klavierspielenden Schüler, so muß es wohl eine falsche Erziehung zur Musik gewesen sein, die nicht zu den Werten hinter äußerer Klangerscheinung gelangen konnte.
Der Privatmusikunterricht ist eine Angelegenheit des gesamten Volkes und nur dann von Nutzen, wenn er die Bindung durch eine Idee erfährt. Daher fordert unsere Zeit von ihm: Anschluß an die Schulmusik, nicht mehr Neben-

herlaufen von zwei Unterrichtsteilen, die sich gegenseitig in der Wirkung hindern oder gar aufheben müssen, sondern Ergänzung der Schulmusik auf der gleichen Grundlage des Endzieles. Wer anders aber kann die notwendige Organisation hierfür schaffen als der Staat? An wen anders aber hätte der Staat zu denken als an die Gemeinschaft des Volkes? Wann hätte er je den einzelnen Künstler und die Einschränkung seiner persönlichen Freiheit im entferntesten meinen können, wo es doch allein um das Wohl der Gesamtheit ging? Daß der wahre Künstler seine volle Freiheit behalten wird, liegt an der Stärke seiner Persönlichkeit. Sie wird auch der Staat zu respektieren wissen. Der schaffende Künstler, das Genie, sprengt jederzeit alle Fesseln, am leichtesten die des Staates. Aber die andern wollen bedenken, daß wir kein Volk von Künstlern, auch nicht von Musikern — zu den »Dichtern und Denkern« hinzu — erziehen wollen, sondern nur Menschen, deren Gesamtpersönlichkeit durch das Ideal des harmonisch und wahr gebildeten Menschen erwächst. Dazu möge auch die Musik, ihr Ethos helfen, und die Wege zu ihrer Erziehung möge der Staat bereiten.

Alle Wege, die eine Mehrheit umspannen sollen, sind heute Organisationswege. An ihnen entscheidet sich auch der heutige Musikbetrieb. Man hat der Organisation der Aufsicht des Privatmusikunterrichtes vorgeworfen, daß man sie in die Hände der Schulbehörden, der Schulräte, legte. Und doch war dies der einzig richtige Weg, den die Organisation beschreiten konnte. Eine Vermehrung durch neue Behörden wäre nichts als unproduktive Belastung des Staates gewesen. Der Gedanke des Anschlusses von Privat- und Schulmusik, also die Idee der neuen Musikerziehung selbst, fordert geradezu die Mitwirkung der Schulbehörde. Es kann nicht oft genug betont werden: es ist dies ja gar keine Kunstfrage, sondern eine Volkserziehungsfrage, die der Musiker allein stets einseitig beurteilen wird. Männer, die über, vielleicht auch etwas jenseits der Materie mit einem gewissen Abstand stehen, sind ja gerade nötig. Eine Regelung des Privatmusikunterrichtes durch irgendwelche Musikerverbände aus sich heraus würde sicher scheitern. Denn wann dächten je Musiker in sich in *einer* Meinung *eine* Idee zu vertreten? Hieß schon ein alter Ausspruch: Quot musici tot sententiae, so müßte man heute sagen: Jeder Musiker — zehn Meinungen!

Es gibt Leute, die den Nutzen einer musikalischen Volkserziehung überhaupt in Abrede stellen und behaupten, es käme doch nur auf die starken Einzelpersönlichkeiten, auf die wirklichen musikalischen Begabungen an, die sich stets frei und gesondert von der Masse und allen Regeln zum Trotz bilden werden. Sicher gilt dies für den werdenden wahren Künstler, für das Genie. Aber sollte man deshalb alles andere unbeackert lassen? Was sollte denn ein einzelner Früchte tragender Baum auf ödem, brachliegendem Land? Man wird dann seine Früchte nicht erkennen, man wird sie verfaulen lassen, da niemand da ist, der sie zu benutzen verstünde. Besitzen wir nicht aus der Tatsache, daß sich der

Einzelne zu Höchstleistungen emporreißen kann, die Gewißheit, daß im Menschen überhaupt die Bedingungen für alle Bildungsmöglichkeiten liegen? Wer nicht an die Wahrheit einer Heraufentwicklung des Volkes, an den Wert einer Volkserziehung glaubt, gibt sich selbst auf.
Und schließlich wird der heilige preußische Bureaukratismus beschworen, der alles und nun auch eine staatliche Musikpädagogik durch den Paragraphen gebiert. In Wahrheit aber steht Preußen und Deutschland in dieser Entwicklung nicht allein da. In Frankreich und England regen sich seit langem ähnliche Bestrebungen. Der Leser aber wird unlängst aus dem Aufsatz Gleboffs*) mit einiger Verwunderung erfahren haben, daß in dem Rußland von heute, im SSSR die pädagogischen Ideen in der Musik, die Erziehung des Volkes zur Musik, die eigentlich praktische Musikpflege (so wie man sie bisher verstand) bei weitem überwiegen. Die Welt beeilt sich, eine neue Musikgemeinde zu schaffen. Daher die staatliche Musikerziehung. Hat sie ihre Arbeit getan, so wird sich die neue Musik, die kommen wird, von selbst bilden, sei sie national, religiös oder *weltlich* im weitesten Sinne, sei sie 19- oder 24stufig, Viertel- oder Dritteltonmusik, klassisch oder romantisch.
Die positiven Auswirkungen des Ministerialerlasses über den Privatmusikunterricht beginnen bereits in die Erscheinung zu treten. Sie erschöpfen sich nicht darin, daß sich der Lehrer seinen Unterrichtserlaubnisschein holt und also abgestempelt lehrt und staatlich weiter wirkt, auch nicht darin, daß jeder unzureichende Unterricht staatlich verboten wird. Die Resultate reichen weiter: Durch die Organisation des Staates erhalten wir erstmalig ein genaues Bild über die Musikbetätigung des Volkes überhaupt. Es ist dies nicht einer leeren Statistik zuliebe wichtig, sondern der inneren Bedeutung wegen, wenn wir erfahren, wieviel Schüler überhaupt privaten Musikunterricht nehmen, welchen sozialen Schichten sie angehören, wieviel Schüler, welchen Alters, welchen Geschlechtes an den Musikschulen Klavierunterricht oder Violinunterricht erhalten, wie *wenige* dagegen ein Blasinstrument erlernen. Wir brauchen zuverlässige Angaben darüber, in welchen Händen eigentlich der Musikunterricht liegt, wie das Bedürfnis nach musikalischer Betätigung in den einzelnen Provinzen und Bezirken wechselt. Wir erfahren weiter einen Überblick über den fast überall herrschenden Materialmangel, über die Not an Instrumenten. Hier werden Staat und Stadt helfend eingreifen müssen, damit es nicht mehr Konservatorien gibt, die für ihre zahlreichen Schüler nur *einen* Flügel aufweisen neben altersschwachen Klavieren. Man braucht sich nicht in Zukunftsplänen zu verlieren, in denen man davon träumt, daß einst Staat und Stadt nicht mehr allein mit Sportplatz und Stadion prunken, sondern auch mit ebenso glanzvollen Stätten der Musen aufwarten werden; aber man kann jetzt schon feststellen: Der Staat wird durch seine Aufsicht mehr fördernd als hemmend oder strafend wirken müssen. Die Aufsicht wird nur der

*) »Die Musik« XIX/3, Igor Gleboff: »Das Musikleben in Sowjetrußland«.

zu fürchten haben, dessen Unterricht oder Musikbetrieb keinerlei Förderung mehr verträgt, sondern nur sofortige Unterbindung erheischt. Im allgemeinen aber sollte man endlich mit dem alten Märchen vom Fürchtenmachen aufhören, das den Staat als Polizisten mit dem alleinigen Zweck der Verhaftung und Einsperrung hinzustellen beliebt. Der heutige Staat will fördern, Ideen verwirklichen mit Hilfe seiner Organisationsmöglichkeiten. Nur durch diese Einstellung wird er Zustände bessern. Es ist dies gerade der Vorzug der staatlichen Musikreformen, daß sie Anregungen mehr als Vorschriften gebend dem Einzelnen Spielraum lassen und eigentlich nichts weiter wollen als Fortbildung und Vorwärtsentwicklung des Einzelnen zur Gesundung des Ganzen.

Es wäre ungerecht, wollte man nicht die wichtige Arbeit hervorheben, die durch die Jugendbewegung auch in der Musik geleistet wurde. Die Gedanken freien Spiels sind hier Schrittmacher eines neuen Musikwerdens. Wie weit die Arbeit bereits gedieh, erhellt nichts deutlicher als die Tatsache, daß die moderne Musik in der Person eines Paul Hindemith bereits Fühlung mit der Musik der Jugend nimmt. Entsteht in den Reihen dieser bisher an Bach und der Vor-Bach-Zeit erzogenen Jugend eine Pflege ernster, zeitgebundener moderner Musik, so wäre bereits der erste wichtige Schritt zur Schaffung einer neuen Gemeinde heutiger Kunst getan. Doch dies wird nur der Anfang sein. Man wird hier nicht stehenbleiben dürfen. Die Bewegung wird das Volk ergreifen, man wird alles, was getrennt voneinander an Neuem entstand, was heute noch unerfüllt nur Teile erfaßte, nur Spezialisten begeisterte, sammeln. Sammeln, um aus allem die Werte zu schöpfen, um die es allein geht, die uns allein lebendig erhalten, in der Einheit des Volkes. Dann wird die Musik des Radio, vom Volk bereits zum großen Teil mit Leidenschaft als Unterhaltungsmittel aufgenommen, helfen bei der Bildung einer neuen Volksgemeinschaft auch in musikalischen Dingen. Dann wird uns die Verbreitung der Musik durch mechanische Instrumente nicht mehr erschrecken, sondern zwingen zur Erfassung des Volkes in seiner Gesamtheit; dann werden wir der Vernichtung des »Publikums« nicht mehr trauernd nachhängen, sondern freudig werden wir das Volk als unsere Hörerschaft begrüßen.

Die Idee der Gemeinschaft, der Rhythmus einer gleichen Zeit, ruft alle herbei: Wird der Staat die Kraft zur bindenden Idee besitzen? Wird Musik wieder im Leben eines Volkes etwas bedeuten? Wird aus Unterhaltungs- und Zerstreuungsmusik Erlebnismusik werden? Wird sich die auseinanderfallende Musik wieder einen? Wird aus der Zeit des Hochhauses und des Flugzeuges auch eine Musik erwachsen? Diese Fragen entscheiden unsere Tage. Die nächstliegende Aufgabe aber heißt: Dem Volk die wahren Werte der Musik auf eindringlichste und umfassendste Weise vermitteln. Sie löst auch in der Musik der Staat, der die Lebensformen eines Volkes bindet und fördert — solange er eine wirkliche Staatsidee besitzt. Die Zeichen aber sind der Idee des Staates günstig.

VERANTWORTUNG

VON

H. H. STUCKENSCHMIDT-BERLIN

I.

Ehemals gab es eine nahezu allgemeine Ästhetik. Die Schönheitsbegriffe waren festgelegt, die Regeln von Proportion und Harmonie unumstößlich. Niemand hätte gewagt, sich über das Allgemeingültige hinwegzusetzen. Denn keiner hätte es ihm gelohnt. Man hatte damals absolut keinen Sinn für das »Persönliche«, für das Abseitige, für die gefährlichen Kletterpartien des Individuums, denen unsere Zeit applaudiert.

Wer heute Ohren trägt wie jeder andere, ist in der Kunst a priori verdächtig. Man legt kaum mehr Gewicht auf die elementare Tatsache, *daß* einer Ohren trägt. Nein; sie müssen partout anders aussehen, dürfen keinem zweiten Paar Ohren auf der Welt ähneln. Das ist das Entscheidende. Alle sind wir besessen von der Analyse, vom Gedanken des Trennenden. Die Synthese, das Verbindende gilt nichts mehr. Der merkwürdigste Ehrgeiz beseelt die Welt: der Ehrgeiz, sich zu unterscheiden.

Was haben wir alles in den letzten fünf Jahrzehnten erlebt! Welche Verrenkungen!! Welche todernsten Bemühungen, nur um Gottes willen eine eigene Sprache zu reden!!! Das Unglaubliche geschah: der Sinn des Redens, das, was gesagt wurde, begann unwichtig zu scheinen. Nur der Art, wie man sprach, wurde Wert beigemessen. Man vergaß vollkommen, daß die geistige, besser: die seelische Substanz erst das Kunstwerk bedeutend macht. Technische Probleme traten in den Vordergrund.

Jeder versuchte so zu reden, wie keinem anderen der Schnabel gewachsen war. Der eine sprach mit vollkommener Geläufigkeit die schwierigsten Worte. Ein anderer schrie in höchsten Lagen. Ein dritter bevorzugte den langsamen, monotonen, kaum merklich nuancierten Vortrag. Selbst das Stottern, das Lispeln, alle Arten von Zungenfehlern wurden kultiviert und gewannen Marktwert. (Man nannte es Primitivismus.)

Das einzige, was man verlernt hatte, war: natürlich zu reden. Die Manier wurde in Permanenz erklärt.

II.

Wo aber dennoch so etwas wie Inhalt ausgedrückt wurde, war es ein Ausdruck so privater Natur, ein Inhalt derartig differenzierter Art, daß wiederum die Gebärde zur Grimasse entstellt, die Empfindung zum Gefühlchen degradiert schien. Wir haben sie alle gekannt, diese sehrenden, schwelenden, vergrübelten, giftigen Untergefühle, diese seelischen Zwischenzustände, diese ganze Ästhetik des Nervenpunkts. Alles schien in ein ungewisses Halbdunkel getaucht, eine grenzenlose Melancholie beherrschte die Welt, eine Dumpfheit,

die jede freie, lichtvolle Regung sofort im Keim erstickte, jedes Aufatmen zu unterdrücken wußte.
Heute will diese Epoche uns anmuten wie ein grandioser Verwesungsprozeß, wie ein Sich-Auflösen der schlechten Komplexe, die die romantische Welle des vorigen Jahrhunderts in uns zurückgelassen hatte.
Es ist augenblicklich verdächtig beliebt, von Antiromantik zu reden. Sollte die Reaktion sich so rasch vollendet haben? Ich glaube es nicht. Denn die Heftigkeit, mit der dieser Kampf gegen eine mißverstandene Romantik geführt wird, ist dieselbe, mit der man die Krankheit im eigenen Leibe zu vernichten sucht. All diese Antipathetiker tragen die Giftstoffe des falschen Pathos noch in sich. Ungerecht, wie stets Kranke, verallgemeinern sie die Wurzel ihres eigenen Übels und glauben den Körper zerstören zu müssen, um die Sepsis loszuwerden.
Denn, wie? Sollte nicht alle Kunst eine Form der Romantik sein? Sollte nicht der Zustand, die geistige Beschaffenheit, aus der ein künstlerischer Ausdruck entsteht, just die Merkmale des Romantischen tragen?

III.

»*Ich* bin der Herr, dein Gott.«

Es gibt auch eine Romantik der Sachlichkeit. Es ist die unserer Zeit. Als Reaktion erklärlich, ist sie gleichwohl um keinen Deut besser, das heißt: wahrhafter als jene vergangene. Dennoch ist dieser krankhafte Zustand ein Produkt, kein notwendiges, sondern ein zufälliges, jener Periode.
Als die Kunstanschauung des vorigen Jahrhunderts sich auf dem Höhepunkt befand, als die Zauberlandschaft und Märchenstimmung jener Zeit keiner Steigerung mehr fähig schien und alle Dinge in der Welt mit dem Nimbus des Seltsamen und Unbekannten umgeben waren, begannen die großen wissenschaftlichen Entdeckungen des aufstrebenden Materialismus sich auszubreiten. Plötzlich war überall Licht, die Welt war enträtselt, das Leben selbst geheimnislos, alle Entwicklung das Werk von Menschen.
Eine gigantische Hausse der Individualität setzte ein. Nur der Mensch war wichtig, die Welt lediglich sein Produkt, alle Realität eine Projektion individueller Energie. Die Monomanie war das Selbstverständlichste von der Welt. Alle Geistigen dieser Zeit dünkten sich plötzlich kleine Götter. Die Überhebung Wagners, die grenzenlose Hybris Nietzsches sind symptomatisch.
Wieviel Angst aber, wieviel weibische Hoffart steckte in dieser Selbstherrlichkeit! Wie sehr waren all diese Geister tyrannisierte Tyrannen ihrer Umgebung! Zu jeder trostlosen Depression geneigt, wenn er der Applaude anderer entraten mußte, schwoll durch die Resonanz nur ihr Hochmut ins Grenzenlose. Wenn man »ich« sagte, war es eine sakrale Gebärde.
Und indem die Phantasie sich am Entlegenen, Phantastischen berauschte, zu allem bereit, was außergewöhnlich, neu und fremd anmutete, verlor sie er-

schreckend an Kraft und Idee. Die Krücke, ohne die sie nicht mehr gehen konnte, erschien ihr als Stelze, die Stelze als Kothurn, der Kothurn als Olymp. Alles Gemeinsame war den Menschen abhanden gekommen.
Dieser geistigen Verfassung folgte ein Umschwung, der, anscheinend höchst radikal, doch nichts war, als eine Übertragung jener hybriden Gedanken vom Inhalt auf die Form. Es begann die babylonische Sprachverwirrung, von der wir anfangs redeten.
Da die Inhalte schlecht waren, leugnete man den Inhalt ganz. Nichts ist menschlicher als diese Verwechslung.

IV.

»Die Dunkelheit schadet einem Künstler weniger als eine scheinbare Klarheit.«
Romain Rolland

Mancher Überrest dieser Zeit, die sich an Opiaten erregte und das Brot degoutierte, weil es gemeine Speise ist, steckt uns noch im Blut. Wir dürfen nichts schonen, wenn wir uns von ihr reinigen wollen.
Noch immer ist mit dem Begriff »Künstler« unmittelbar die Vorstellung des Extravaganten, Krankhaften, Abnormen verknüpft. Wenn auch die Kainsmale der langen Haare, Samtjacken und schlechten Manieren heute im allgemeinen als antiquiert gelten, spukt doch ein Rest von Erinnerung an diese Requisiten noch in den Köpfen unserer Generation. Noch immer gilt es als genial, sich vom Durchschnitt zu unterscheiden, noch fällt es vielen schwer, zu begreifen, daß einer Künstler sein kann, ohne in guter Gesellschaft die Füße auf den Tisch zu legen, ohne in seinem Arbeitszimmer Unordnung, Opiumpfeifen, halbleere Schnapsgläser und Skelette ständig zu beherbergen, ohne die geringste lombrososche Anomalität sein eigen zu nennen.
Welche Chancen haben alle Pathologischen noch heute in der bürgerlichen Gesellschaft! Je unverständlicher sich einer gebärdet, desto evidenter ist sein Genie bewiesen.
Die spätromantische und frührealistische Literatur hat hier fürchterlichen Schaden angerichtet. Sehen wir sie doch einmal an, jenseits von formaler Wertung; greifen wir vier beliebige heraus, meinetwegen Strindberg, Ibsen, Dostojewskij und Baudelaire. Die Helden ihrer Werke in ein Zimmer gebracht — es wäre ein komplettes Nervensanatorium. Ihre Ideen und Empfindungen: ein eingehender Lehrkurs für alle, die neurasthenisch werden wollen! Kein Wunder, daß diese Literatur Schule machte. Sofort wurden pathologische Zustände Gemeingut. Jeder hatte sein kleines interessantes Leiden, und wer es nicht hatte, redete sich und anderen doch ein, es zu haben.
Die unverstandene Frau und das unverstandene Genie waren die Prototypen dieser Zeitläufte. Unter »Individualität« verstand man schließlich einen gewissen Besitz an krankhaften Dispositionen und fixen Ideen, die künstlerisch verwertet wurden.

V.

Wir wollen indes nicht ungerecht erscheinen. Es ist sicher, daß aus solcher Einstellung auch künstlerischer Gewinn gezogen wurde. Die Organe verfeinerten sich, die Reaktionsfähigkeit auf gewisse Reize nahm rapid zu. Aber es fehlte an Kraft, subtilere Mittel wirklich zu gestalten. Was an der Qualität gewonnen war, ging an der Quantität vierfach verloren.
Das Verhängnisvollste aber war, daß die Kunst in erschreckendem Maße unsozial, ja antisozial wurde. Man vergaß allmählich, daß Kunst ein Ausdruck ist, eine Form der Mitteilung, — eine Äußerung, die erst in der Wirkung Gestalt gewinnt, in der Resonanz wichtig ist.
Damals kam, in einer esoterischen Schule, der Begriff der künstlerischen Verantwortung auf. Die Handwerkslehre, mit der er verknüpft war, unterschied sich bedeutend von allen bestehenden Disziplinen. Die Wagnersche Pfadfinderparole »Kinder, schafft Neues!« fand Gegengewicht in einer strengen Analyse der überlieferten klassischen und romantischen Techniken, in einer nahezu wissenschaftlichen Exegese von Meisterwerken aller Länder und Zeiten. Niemals wurde der solide Boden der tonalen Harmonielehre und der kontrapunktischen Gesetze verlassen. Ein konsequentes Umgehen aller ästhetischen und literarischen Wertungen schien reinste Sachlichkeit zu verbürgen. Gleichzeitig kultivierte man eine abergläubische Ehrfurcht vor der Heiligkeit der Kunst. Diese heilige Scheu hinderte aber nicht, daß alle Proportionen des Kunstwerkes, sein intimstes Zellengewebe bis ins kleinste Atom der logischen Prüfung unterworfen wurde. Die Vorstellung von der Omnipotenz der intellektuellen Analyse nistete sich so tief in den Hirnen ihrer Anhänger ein, daß notwendig eine Lähmung der lebendigen Phantasie eintreten mußte.
Erinnern wir uns jener hübschen Meyrinckschen Anekdote vom Tausendfüßler. Man fragt ihn, woher er wisse, welche von seinen tausend Füßen gleichzeitig zu heben seien; was der 387. Fuß zu tun habe, wenn der 3. niedergesetzt wird. Von Stund' an war der Tausendfüßler außerstande zu laufen.
Es scheint in der Kunst ähnlich zuzugehen. Tatsächlich gibt es so etwas wie Zuvielwissen. Die Verantwortung, von der man im Zusammenhang mit einigen modernen Schulen so viel Wesens macht, ist in eine tiefe Skepsis ausgeartet.

VI.

»Hüte dich vor dem Experiment, vor jedem Versuch. Verziere nicht, sondern schreibe deinen Einfall nieder, schlicht und ohne Ornament«, sagte man dem Schüler. Gleichzeitig bewies man ihm, wie kunstvoll die Meister gearbeitet haben. Die Phantasie aber, gehetzt von dem Zwange, natürlich zu sein, überhitzt von der Fülle logischer Erkenntnis, wußte nicht mehr aus und ein und zog es schließlich vor, zu schweigen. Mit der zunehmenden Meisterschaft, dem unbegrenzten Wissen um alle Faktoren des Aufbaus und der Form erwarb

man jene schlimmste Hemmung des Künstlers, die ihn zur Esoterik verdammt: den *horror pleni.*
Der psychologische Zustand, der in diese Form der Verantwortung mündet, ist ein spezifisch germanischer, eine der gefährlichsten Haltungen der deutschen Rasse. Es ist die Sucht, sich alles so schwer wie möglich zu machen, jene gewissenhafteste Gründlichkeit, die, mit Maß und Ziel angewandt, so überaus fruchtbar, bei der geringsten Übersteigerung zur Fessel der Phantasie, zur geistlähmenden Pedanterie werden kann.
Wir verkennen nicht die Wichtigkeit der Selbstkritik. In einer Zeit, da alle künstlerischen Werte schwankten und es genügte, revolutionär zu wirken, um als Schöpfer zu gelten, war ein gewisses Mißtrauen gegen die Neuheit einer Faktur angebracht. Man mußte verlangen, daß, soweit die Mittel eines Kunstwerkes der traditionellen Analyse überhaupt noch zugänglich waren, die Arbeit tadellos sei.
Für jeden Künstler ist die absolute Beherrschung seines Handwerks wichtiger als fast alles andere.
In dem Moment aber, wo die Vitalität der Einfälle von der Kritik gedämpft wird, beginnt die Gefahr einer Überbildung, die sich am Dogma nährt, weil ihr die Kraft fehlt, das Leben selbst zu packen.
Die Meister haben alle, schon aus wirtschaftlichen Gründen, viel geschrieben. Völlig fremd war ihnen die moderne psychasthenische Skepsis, die, aus Angst vor Fehlern, der Phantasie Halt gebietet.
Es ist oft notwendig, banal zu sein. Alle Kunst wirkt durch kluge Verteilung der Kontraste.

VII.

Wie aber sähen die Kunstwerke aus, wenn die Skepsis der modernen Verantwortungsidee allgemein maßgebend würde? Leere, raffinierte Gebilde wären es, von einer unerträglichen Makellosigkeit der Faktur, aalglatt und voll gelöster Probleme. Man könnte nicht atmen in dieser Atmosphäre.
Niemals wäre es früher einem Künstler eingefallen, seine Schwächen dadurch zu bemänteln, daß er schwieg. Wir wissen (und wir sehen nichts Anstößiges darin) von Bach, Beethoven und insbesondere von Mozart, daß sie gelegentlich minderwertige Sachen geschrieben haben. Sie trugen keine Scheu, solche Dinge aufführen und drucken zu lassen, obwohl sie ihre Schwächen gewiß ebensogut wahrnehmen konnten, wie wir es heute tun.
Und sollte es nicht eine höhere Form der Ehrlichkeit sein, das auszusprechen, was man denkt? Ist es nicht eine Forderung des Temperaments, stets dem Gedanken die Tat folgen zu lassen, unbekümmert darum, ob der Hieb trifft oder daneben geht?
Was der heutigen Kunst in hohem Maße zu fehlen scheint, ist Licht und frische Luft. Der Zustand, daß (wie es heute tatsächlich der Fall ist) 99 Pro-

zent des Publikums einem neuen Werk ohne Verständnis begegnen, daß bestenfalls das Quälende, Aufreizende empfunden wird, ist zumindest ungesund.
Wir wissen, daß die Haltung des Publikums nicht über den Wert einer Schöpfung entscheidet, daß Meisterwerke zu allen Zeiten ausgepfiffen wurden. Dennoch gelangte Mozart zu hoher Popularität. Verdi hörte seine eigenen Melodien auf allen Drehorgeln.
Heute hört man auf der Straße nur noch Operettenmelodien. Man unterscheidet streng zwischen Gebrauchsmusik und ernster Musik. Liegt nicht die Vermutung nahe, daß die »ernste« unbrauchbar geworden ist?
Wir stecken im tiefsten l'Art-pour-l'Artismus.

VIII.

Verantwortung aber, so dünkt uns, ist ein höchst sozialer Begriff. Nur aus dem Gesellschaftlichen (im höchsten Sinne) ist ein Gefühl der Verpflichtung überhaupt möglich, plausibel und erklärlich. Auch die Verantwortung, die ich gegen mich selbst empfinde, entspringt dem sozialen Du- und Wir-Bewußtsein. Die monologische Verantwortung aber, die abstrakte, die sich an eine fiktive höhere Macht richtet und der das Gemeinschaftsempfinden so gleichgültig ist wie einem Tyrannen der kategorische Imperativ — sie entpuppt sich bei näherer Betrachtung als eine subtile Ausflucht, als schwache Attitüde, als sinnlos und, um einen philosophischen Terminus zu gebrauchen, als Real-Unlogik.
Es ist merkwürdig und wäre einer gesonderten Betrachtung wert, daß die esoterischen Kunstprinzipien sich in einer Zeit immens verdichteten, die politisch dem genauen Gegenteil, der völligen Demokratisierung, dem Sozialismus und Kommunismus huldigt. Besonders auffallend ist die Tatsache, daß die moderne Musik in Sowjetrußland im allgemeinen eine progressiv individualistische Tendenz aufweist. Die Quellen dieser neurussischen Musik liegen bei Chopin und Skrjabin, zwei Idealfällen von romantisch-solipsistischer Anschauung. Strawinskij hingegen, ein Emigrant aus dem alten zaristischen Rußland, ist einer der eifrigsten Vorkämpfer für die Popularisierung der Künste.

IX.

Unfähig, neue künstlerische Werte aus sich selbst heraus zu entwickeln, unfähig, auf dem Wege natürlichen Fortschreitens zu einem klaren, gesammelten Stil vorzudringen, machten die Entschlosseneren der jungen Generation einen gewaltigen Schritt rückwärts. Diese Geste, der man den Namen des Klassizismus gab, verstehen und begrüßen, heißt nicht, sie als Dauerzustand wünschen. Es ist wahrscheinlich, ja sicher, daß an dem Beispiel der alten Meister, denen der Individualismus unserer Zeit fremder gewesen wäre

als etwa die Atonalität, die junge Generation gesunden wird. Es ist klar, daß nur eine völlige Gesundung zu befreiender Musik führen kann. Was aber ist Gesundheit, geistige Gesundheit? Mir scheint: der Zustand, in dem man fähig ist, Gesundes von Krankem zu unterscheiden.
Der Kranke nämlich unterscheidet nicht. Er sieht in seinen Ideen die Realität, identifiziert Naturgeschichtliches mit den Vorstellungen seiner morbiden Psyche und hält entweder alles für krank oder alles für gesund.
Wir bezweifeln nicht, daß ein ungesunder Geist hohe Talente besitzen kann; Prinzhorn hat es uns schlagender noch bewiesen als Lombroso.
Aber wir sind genötigt, gegen die Vorherrschaft des Ungesunden, die Tyrannis des Pessimismus, die Hegemonie des Komplizierten uns zu verwahren.

X.

»Nichts ist häßlich als der entartende Mensch.«
Nietzsche

Es ist üblich, in dieser Zeit der Relativität aller Werte auf die Hinfälligkeit der Schönheitsbegriffe hinzuweisen. Wenn es aber schon billig scheint, das »schön ist, was gefällt« anzugreifen, wieviel lächerlicher ist dann der Kult des Abstoßenden, Unschönen, die latente Lebensregel: schön ist, was nicht gefällt.
Gefallen setzt einen Dativ voraus. Wem? Es gibt nur eine Antwort: der Mehrzahl. Die Kunst aber kann sich auf die Dauer dem Geschmack dieser Mehrzahl nicht ungestraft widersetzen. Die Neigung vieler junger Komponisten zum Volkslied, der ungeheure Einfluß des Jazz (der aber als eine Abart des Exotismus auch noch jenem spätromantischen Streben nach Entlegenem angehört) scheint eine Besinnung anzuzeigen.
Aber: täuschen wir uns nicht! Es gibt einen Zustand der Übersättigung am Raffinierten, der das Schlichte als äußerstes Raffinement, als pikante Würze empfinden läßt. Solange nicht wirklich große Formen aus dem Folklore entstehen, ist es nur eine neue Farbe, ein reizvolles Intermezzo zwischen all den Problemen. Das Volkslied als Kunstkniff, als epatanter Trick, als Zerrbild — welche Dekadenz!
Wir predigen nicht die Rückkehr zur Naivität. Der moderne Mensch, gleichgültig, ob er auf dem Lande lebt oder in der Turbulenz der Großstädte, ist keiner Schäfergefühle mehr fähig. Die Idylle, das Pastorale, das Klappern der Mühle am rauschenden Bach sind ihm gleichermaßen fremd. Er kann sie als eine Form der Erinnerung genießen, aus einem Atavismus heraus. Gestalten kann er sie nicht mehr — es sei denn, er wäre zurückgeblieben oder unehrlich.

XI.

»Der Schöpfende bewurzelt sich im Volk und hebt das Wittern eines großen Landes empor ins flammende Wissen.«
Theodor Däubler

Wenn es überhaupt eine Verantwortung in künstlerischen Dingen gibt, so wäre es die Pflicht, sich verständlich zu machen. Wie die moderne Form der

Einfachheit beschaffen sein wird, ist kaum zu sagen. Prophezeien ist ein undankbares Geschäft.
»Die profane Musik sollte durchaus heiter sein«, meint Goethe. Sakrale Musik wird es kaum mehr geben, solange keine Glaubensgemeinschaft die Menschen einander verhaftet. So viel scheint also sicher zu sein: der Charakter der zukünftigen Musik ist heiter, tänzerisch, amön. Die Wendung zum Klassizismus hat manches in dieser Richtung erfüllt. Und es scheint ja, als wollten die hellenischen Ideale wie eine neue Renaissance unser gesamtes Geistesleben erfrischen.
Die Griechen aber kannten nur die drei Pflichten: gesund, heiter und überlegen zu sein.
Wenn der frische Hauch, der heute schon über Europa weht, zum Sturm gewachsen, wenn die Retortenproblematik in alle Winde zerstreut sein wird, dann ist es Zeit, von Verantwortung zu sprechen. Nicht früher. Denn ein Kranker ist nicht verantwortlich.

GEDANKEN ZUR MUSIKALISCHEN SITUATION

VON

WILLI HILLE-HAMBURG

In dem Meinungsstreit zwischen Tradition und Fortschritt in der Musik von heute scheint sich ein heimlicher Waffenstillstand anzubahnen. Die Parteien haben einerseits erkannt (oder sind im Begriff, es zu tun), daß eine Musik ohne sittlich aufbauende Tendenz spekulatives Artistentum bleibt; andererseits beginnt man einzusehen, daß die vergangenen Prinzipien in der Musik wie alle Erscheinungen in der menschlichen Geistesgeschichte nur zeitlichen Wert besitzen und, wenn die Stunde gekommen ist, neuen Entwicklungsmomenten Platz machen müssen. Diese neuen Einsichten laufen, wie man leicht irrtümlicherweise glauben könnte, durchaus nicht auf eine völlige Verneinung der überlieferten Werte hinaus. Machten sich nicht bereits im Ablauf des individuellen Lebenswerkes zu allen Zeiten jene entwicklungstreibenden Faktoren geltend, die sich in großen Zügen am Prospekt der Epochen abzeichnen? Man stelle die kosmischen Phantasien des letzten Beethoven gegen die erdverwurzelten Anfänge des Jünglings und versuche eine seelische Verwandtschaft zu empfinden. Die Zeit für seine ragenden Spätwerke beginnt erst, wo wir die transzendentale Hellhörigkeit für jene Metaphysik aus dem Ewigkeitszug, der unsere nächste Zukunft bestimmt, langsam gewinnen. Und vielleicht lassen sich alle musikalischen, ja künstlerischen Manifestationen über-

haupt von jedem gewandelten Zeitgefühl neu erleben, ich meine im elementaren Ursinne. Möglicherweise bringt eine nähere oder fernere Zukunft noch eine Mendelssohn-Renaissance herauf, wie wir es jetzt mit Händel und den alten Meistern staunend erleben.
Es ergibt sich die Frage: wie offenbart sich das ethische Moment, das sich von Erscheinungsform zu Erscheinungsform weiterpflanzt in ewig wechselnder Gestalt, in der Kunst, hier der tönenden, der Musik? Ich glaube, die Antwort hierauf ist viel mehr eine Sache der Empfängnis als der Kundgebung selbst. Zerflattert nicht die köstlichste Sentenz an der Stumpfheit einer zerschlagenen Menschenseele? Und hebt nicht ein ekstatisch gestimmtes Herz selbst den Gemeinplatz in eine höhere Region? Unserer Phantasie wohnt eine ungeheure Illusionsfähigkeit inne, sobald sie in Schwingung versetzt wird, vorzugsweise, wenn diese unterhalb der Bewußtseinssphäre liegt, in den dämmerigen Bezirken unseres Empfindungslebens, wie in der Musik. Wenn wir von manchem atonalen Produkt der Jetztzeit innerlich unberührt bleiben, so ist dieser Sachverhalt nicht nur auf eine schöpferische Indifferenz des Geistesprodukts zurückzuführen, sondern auch auf die mangelnde Schulung unseres aufnehmenden akustischen Instinkts. Wir haben so etwas wie ein zweites, unterbewußtes Gedächtnis, ich meine nicht für begriffliche, rein denkerische Dinge, sondern für in Ursprung und Wirkung unbewußte, in unserem Triebleben wurzelnde Reize. Der Beweis ist unschwer zu erbringen. Eine musikalische Phrase, die beim ersten Anhören rettungslos in uns verpufft, wird bei jedem Wiederholen einen Zuwachs an Sinn bekommen, je mehr die Tonreihe sich uns mechanisch einprägt. Unsere Phantasie, die zuerst durch die Konzentration auf das Hören gebunden war, wird frei und fängt an zu spielen. In ihrem Kreisen liegen meines Erachtens die tragenden Kräfte für das musikalische Erleben. Die harmonischere Eingänglichkeit der klassischen und romantischen, auch noch der neuromantischen Musiken begünstigte das unmittelbarere Aufnahmevermögen und im Zusammenhang hiermit die Auslösung der Phantasie, ihre Entbindung zum Erlebnis, das *immer* ein ethisches ist, denn *andere* als ethische Erlebnisse gibt es *nicht*, auch die Ästhetik löst sich in der Reflexion in Ethos auf. Es ist ohne weiteres anzunehmen (und die Zeugnisse aus jenen Zeiten bestätigen es), daß die Wirkung der klassischen und nachklassischen musikalischen Gebilde auf die Zeitgenossen von dato keineswegs so unmittelbar gewesen ist wie auf uns, da jene in ihrer Vorstellung eben wieder an die Offenbarungen ihrer Vorepoche gewöhnt waren. Unsere Kindeskinder dürften vermutlich den atonalen Kundgebungen, die sich aus dem brodelnden Hexenkessel unserer in mystisches Dunkel gehüllten Tage gebären, ebenso empfänglich gegenüberstehen wie wir Heutigen den Größen der Vergangenheit.
Dieses ist klar. Jede künstlerische Äußerung darf nur vom Gesichtspunkt des inneren Erlebnisses aus betrachtet und gewertet werden. Aus Busonis Geistes-

schöpfungen erhellt wie bei keinem die kosmische Schwingungsweite des Klangphänomens und seiner rhythmisch-dynamisch-koloristischen Abwandlungen. Vor mir liegt sein »Zigeunerlied« von Goethe. Ich empfinde die Quintengänge in ihrer Zerrissenheit so organisch mit der Idee verwachsen, daß irgendeine akustische Härte in dem ganzen Ablauf nirgendwo zum Bewußtsein kommt. Durch die radikale Aufhebung der früheren theoretischen Daumenschrauben, die die sinnliche Forderung in der Musik noch über die geistigen stellte, ist dem Erlebnistrieb unseres Innern ein unendlicher Raum an Möglichkeiten urbar gemacht. Wir sind noch mitten im Säen und wissen nichts über die Ernte. Täglich strömen neue Einflüsse und Elemente in das geheimnisvolle Werden aus den Schächten der Seele, die witternd ihre unsichtbaren Fühler ins All streckt. Aber die Tatsache, daß in den verschwisterten Künsten nicht minder die inneren Verhältnisse sich verschieben und daß das Bedürfnis nach einer musikalischen Neuorientierung an verschiedenen Punkten der Erde zugleich aufwuchs, darf uns über die Natur der Bewegung trösten.

Die Vorbedingungen zu jedem Erlebnis, auch und vor allem dem musikalischen, liegen letzten Endes nicht im auslösenden Objekt, sondern in der subjektiven Empfängnis. Die erlebnishaften Antriebe variieren unendlich von der Rasse herab bis zum Einzelindividuum. Die inneren erfahrungsmäßigen Voraussetzungen bestimmen die Physiognomie des Erlebens. Art und Stärke dieses Erlebnisses rühren zu einem erheblichen Prozentsatz von den momentanen Empfindungen, von dem ganzen Gefühlskomplex, der uns beseelt und der unserem Aufnahmevermögen die entscheidenden Impulse gibt. Die intensive Verwurzelung einer klanglichen Kombination steht in einem viel innigeren Zusammenhang mit der Haltung unseres Herzens und den menschlichen Regungen, die es jener entgegenbringt, als wir vermeinen. Doch sind diese Einflüsse ihrem Charakter und Auftreten nach so problematischer Natur, daß sie sich nur registrieren lassen. Unser Musikgefühl, wie es die Augenblickswirkung ausweist, ist nur erst teilweise bloßgelegt. Wir haben uns immer mehr gewöhnt, den Klang als menschlichen Ausdruck zu empfinden und in Wechselwirkung zu unserer Individualität zu interpretieren. Es gibt aber noch eine andere, diametrale Art, Musik zu hören und in Erlebnis, ein Welterlebnis, zu verwandeln. In Bach wird sie uns heute stärker denn je offenbar. Hier verweltlicht sich der musikalische Ausdruck in ein nacktes außermenschliches Stück Natur, das im universellen Lebensgetriebe seine Heimat hat, und wir müssen uns gewissermaßen zu diesem Urerlebnis erst objektivieren, um seinem überirdischen Wesen instinktiv beikommen zu können. Dieser Weg geht vom Menschlichen fort über das Land der Seele in den unermeßlichen Dom des Alls, in das Reich des reinen Geistes. Es ist kein Zufall, daß Busoni in seiner irdischen Erscheinung zu dem Seraphiker Mozart abgöttisch emporblickte und — zu dem Überindividualisten Bach, in deren Regionen Menschenschicksalhaftigkeit keine Nahrung mehr hat und Freude wie Schmerz sich

gleichermaßen in einer zeitlosen Weltseligkeit auflösen. Auch die reine Geistigkeit vermag unser Ich in Klängen nicht minder wie in Wort und Farbe zu ergreifen und zu erschüttern, so daß wir die geistige Kundgebung dann althergebracht seelentümlich, d. h. ethisch (im höheren Sinne) in uns aufzunehmen vermögen. Aber diese durchgreifende Umstellung unseres unterbewußten Empfindungsapparates bedarf natürlich einer gewissen synthetischen Übergangsperiode. Unser musikalischer Instinkt ist so immens auf das vertikale Hören geschult, daß es nicht wundernimmt, wenn er sich heute der horizontalen Klangauffassung noch versagt.

Inwieweit ein unserer subjektiven Sphäre entrücktes Phänomen unsere Resonanz erlebnishaft zu bestimmen vermag, kann nur hypothetisch ermittelt werden. Sicherlich sind die Ausstrahlungen unseres Fühlens viel abstrakteren Klangkombinationen gefühlsmäßig zugänglich, als wir auch nur entfernt zu ahnen wagen. Wie bald hatte das instrumentale Riesenaufgebot der Partituren Bruckners und Strauß' seinen ästhetischen Schrecken für unser Ohr verloren. Warum sollte es da nicht möglich sein, daß wir ein Tongebilde, welches wir heute als eine widerhaarige Unmusik mit einer empörten Geste von uns abschütteln, vielleicht in zehn Jahren — unbefangene Aufnahmewilligkeit vorausgesetzt — als ein gewaltiges Erlebnis empfinden? Allen Kunstformen kommt nur eine relative Bedeutung als Träger einer Idee bei. Das erhellt eindeutig aus der letzten Entwicklung in der Musik. Die Form schmilzt, je mehr sich ihre Gehalte vom Menschlichen entfernen, allmählich zusammen, ihre Bestandteile lösen sich schließlich ins Ideelle selbst auf. Der Weltgeist manifestiert sich unmittelbar, nicht erst das menschliche Herz siebt ihn und umkleidet ihn individuell.

Wir werden die Jenseitsmusik so lange als kalt und leer empfinden, bis wir nicht von uns aus unser Fühlen über Zeit und Raum hinweg in die ewige Harmonie jenseits von Gut und Böse, von Liebe und Haß, vom Schönen und Niedrigen hinaufschrauben, oder bis die Gewöhnung das Neuland des Klanges automatisch pflügt. Ich glaube, daß alle denkbaren Klangmöglichkeiten als Erlebnis empfangen werden können, wenn wir uns innerlich völlig von den überlieferten Verhältnissen des Musikhörens lösen und uns ganz Kreatur im All fühlen, statt selbstherrlicher Mensch, so lächerlich diese Worte auf den ersten Blick erscheinen mögen. Ist es nicht auch im Schoß der Natur draußen diese Empfindung unserer Demut vor dem Schöpfungsmysterium, das wir nur ahnend begreifen, die das Erlebnis in unserer dunklen Menschnatur entzündet? Weltschmerz und Weltfreude: das sind die beiden großen Exponenten des Menschseins, die die Brücke vom Diesseits ins Jenseits schlagen. Freude und Schmerz: auf Erden stehen sie gegeneinander, im All heben sie einander auf. Auch in der Musik, die wird, niemand weiß wie, sind Freude und Schmerz im Verlöschen, und der menschenferne Kosmos klingt wieder. Falten wir wenigstens die Hände vor dem neuen Geist, wenn wir auch noch nicht zu ihm zu beten vermögen! Nach dem Gesetz von Trägheit und Beharrung — — —

DIE NEUE WAGNER-SZENE

VON

LUDWIG WAGNER-FRANKFURT a. M.

Wagners grandiose szenische Vision, die ihrer Zeit weit vorauseilte, konnte von der zeitgenössischen Bühne mit ihrem unzulänglichen technischen Apparat (man kannte eine Gliederung des Raums nach rhythmischen Gesetzen überhaupt nicht und verwendete das Licht nur im naturalistischen Sinn als Beleuchtungsfaktor) nur sehr unvollkommen bewältigt werden. Erst unserer Epoche blieb es vorbehalten, mit Hilfe einer zu Höchstleistungen entwickelten Technik und durch konsequente Schulung im Stilistischen das Musikdrama Wagners neu zu sehen und aus unserem Zeitgefühl und Ausdruckswillen heraus neu für die Bühne zu erobern.
Diese Versuche, die Fesseln des Naturalistischen zu sprengen, mußten stark oppositionell gegen Bayreuth — die Hochburg der älteren Wagner-Tradition, die das Recht der alleingültigen Interpretation für sich in Anspruch nahm — eingestellt sein.
So standen sich zwei feindliche Lager gegenüber — die Anhänger der romantischen Illusionsbühne (Bayreuth) und die Anhänger moderner Stilisierung, die sich um den Schweizer Architekten Appia scharten. Die Stilextreme — romantische Naturillusion, mit den Mitteln der alten Kulissenbühne verwirklicht, und starr expressionistisches Stildogma, bis zur Aufhebung jeder Realität fortschreitend in der kubistischen Szenenauffassung Appias (Baseler Entwurf von 1925) — bindet *Ludwig Sievert* (der künstlerische Beirat der Städtischen Bühnen Frankfurt a. M.) in einer kühnen und neuen Synthese. In seinen jüngsten Ringentwürfen*) hat er szenische Formulierungen gefunden, die ganz neue Perspektiven öffnen, weil sie die szenischen Probleme, die das Musikdrama Wagners bietet, von einer ganz neuen Seite her zu lösen versuchen. Wagners Musik verlangt Naturnähe, nicht in einem realistischen Sinn (nicht Betonung der Zufallserscheinung), sondern viel eher im Sinn der Suggestion, die alles nur andeutet und in die Sphäre des Geheimnisvollen entrückt. Bisher half man sich dadurch, daß man entweder die Musik illustrierte, das Bild lief neben der Musik (Panorama), oder dadurch, daß das Bild nur die Geistigkeit der Szene, die abstrakte Form vermitteln sollte und dadurch unsinnlich wurde (Appia). Oder man zwang die Musik in das Schema einer originellen Iszenierungsidee, die zwar im ersten Augenblick blendete, aber auf die Dauer innerlich kalt ließ, da sie zu der Musik nur in einer losen Verbindung stand, ja diese nur zu oft vergewaltigte. Sieverts szenische Vision gibt ein Ineinander von Musik und Raum, weil ihm die Partitur das Zentrum ist, von dem aus er gestaltet. Aus der Musik kristallisiert sich die Szene . . . Klang wird Bild, Klang

*) Siehe die vier Nachbildungen in den Beilagen dieses Heftes.

wird visuell umgesetzt in sinnliche Form. Die seelischen Spannungen der musikalischen Szene vibrieren im dramatischen Raum. Die musikalische Architektonik der Partitur (des heimlichen Regiebuches in der Oper, das von Anfang an da ist) wird aus der Polyphonie der Musik aufgebaut zur Bildstruktur der Szene. Nur die Musik, nicht äußere Bedingungen bestimmen Höhe und Tiefe des Bühnenraums, Perspektive, Kontur und Lineament und nicht zuletzt die Beleuchtung. Der Raum klingt und wird tönend. Musik, Licht, Gesang und Szene bilden eine Einheit, die Wagner a priori fordert.

Der *Siegfried-Wald* Sieverts ist kein naturalistischer Wald mehr, er ist zum musikalischen Wald geworden, Spiegelung der sinfonischen Welt, der kontrapunktisch verschlungenen Thematik, bewegte optische Musik in eine andere Erscheinungsebene geworfen. Das geheimnisvolle Raunen und Rauschen des Waldes, das huschende Gleiten der Schatten, das Wandern des Lichtes, magisch flimmernd in der unendlichen musikalischen Melodie Wagners ist hier thematisch umgesetzt in eine unendliche Bewegungsmelodie der Linien und Kurven, die wie Molche und Schlangen ineinanderrinnen und rieseln, sich vereinigen und lösen, analog den Klangbildern und Phrasen der Musik. Es ist (man kann das bis in Einzelheiten der Instrumentierung verfolgen) eine optische Einheit gefunden, die eine innere Bindung der heterogenen Elemente gibt. Die Szene ist abgestimmt auf das Schattendüster und Geheimnisdunkel des Waldes. Hell herausgehoben aus der ins Dunkel fallenden Waldschlucht ist nur der schmale Raum vor der riesenhaft wie die Weltesche selbst aufragenden Linde, vor der Siegfried jung und strahlend wie ein Lichtgott liegt, der einzig Helle in diesem Labyrinth geheimnisvoll gleitender Schatten. Dieser Wald ist unheimlich — er lebt, man spürt seine Gefährlichkeit, wenn sich aus der chaotischen Wellenkurvik eines Schlangenhügels der Kopf des Drachen aufreckt (ganz vorn an der Rampe, vor dem Souffleurkasten) — und das Auge verliert sich in fernen Hintergründen, durch die der Blick nicht dringen kann.

Ein anderes Beispiel, wie Sievert bildmäßig jede Szene kontrapunktisch gestaltet, ist das *Rheingold.* Das sinnliche Wogen und mystische Aufwallen der Akkorde setzt sich hier in ein Wellengebirge um, dessen Klangwellen sich aneinander brechen, ineinander untergehen und verfluten. Kosmische Urmelodie des Werdens in bewußt klarer Architektonik gestaltet, wie in einer kristallenen Es-dur Chromatik von Farben und Linien. In der Wassertiefe erscheint im silbrigen Flimmer des Lichts die Wellenkontur ständig bewegt und flutend, auf freier Bergeshöhe ist sie optisch erstarrt. Man hat (paradox gesprochen) den Eindruck »gefrorener Musik«. Die Täler und Berge des Wassers wandeln sich hier zu plastischen Hügeln, die den Raum im Rhythmus der Wellenbewegung regiemäßig äußerst günstig gliedern. Nur durch mystischen Wechsel der Beleuchtung hat man bei gleichbleibendem Terrain einen ganz anderen atmosphärischen Eindruck.

Die unendliche Bewegung der Melodie, das geheimnisvolle Leben der Kurve, die eine entscheidende Rolle im Schaffen Sieverts spielt, gibt seinen Raumvisionen die innere Musik, die in das Reich des Imaginativen entrückt.
Die Welt *Alberichs* (Nibelheim) erscheint stark silhouettiert auf schärfsten Kontrast von Licht und Schatten gestellt. Die unterirdischen Schächte scheinen dunkel zu glühen, das Gold, das zum Licht will, singt, unendliche Schluchten und Gänge dehnen sich, zacken sich rhythmisch steil übereinander (das Hammermotiv mit seinen monotonen Wiederholungen erscheint visuell in der als Akzent wiederholten Zackung der Bildkontur, die dem Bild den scharfen Umriß gibt).
Sievert variiert bestimmte Grundformen, er verwendet sie fast leitmotivisch, so kehrt das eben erwähnte Lineament, das im Rheingold nur in der Vertikalen betont war, im Walkürenfelsen als Horizontale, die den Bühnenraum rhythmisch gliedert, wieder und erscheint im ersten Teil des dritten Siegfried-Aktes synthetisch in einer Verschmelzung von Horizontale und Vertikale, die den Raum ins Chaotische reißt und der Bühnenszene Wucht und innere Dämonie verleiht.
Der *Walküren-Felsen* ist frei in den Raum komponiert, er nimmt die ganze Breite der Bühne ein; dadurch daß er gegen den atmosphärischen Himmel gestellt ist, daß rechts und links dunkle Schluchten gähnen, bekommt man das Gefühl der unendlichen Perspektive. Steil springt der Fels nach oben mit der Stoßkraft und dem inneren Brio dieser fiebrischen Leidenschaftsmusik und wird zum idealen Spielraum für die handelnden Menschen, die sich hier frei ausleben können.
Sieverts Entwürfe sind alle stark linear und symbolisch gesehen, ohne sich je in die Regionen blutleerer Abstraktionen zu verlieren. Stilistisch erfolgt niemals die abrupte Lösung vom Gegenständlichen (ein Baum ist bei Sievert immer so gestaltet, daß der Zuschauer die Illusion »Baum« und nie den Eindruck einer Stange oder Säule hat, wie bei Appia). In Sieverts Umstilisierung ist immer das Wesentliche der Erscheinung betont, die Starrheit des Architektonischen ist in der Weichheit des Malerischen aufgelöst, man ahnt den Raum nur im diffusen Licht, der Zuschauer ist in den Bezirk des Metaphysischen entrückt.
Daß man das Problem »Wagner« mit den Mitteln der naturalistischen Bühne nicht lösen kann, ist heute fast allgemein anerkannt. Wagner will den musikalischen *Mythus*. Seine leidenschaftliche Bühnenmusik, die in allen Prächten des Daseins orgiastisch schwelgt, verlangt vom Bühnenbildner sinnliche Gestaltung, nicht Abstraktion. Die Bindung dieser scheinbar sich innerlich widersprechenden Stilelemente (Naturnähe und Mystik) kann nur auf dem Wege erfolgen, den Sievert bereits erfolgreich theoretisch und praktisch ging. Theoretisch in einem Aufsatz: »Das Bühnenbild der Oper« (»Die Musik«, XVII, 4), praktisch durch langjährige intensive Beschäftigung mit den Pro-

blemen der Ring-Tetralogie. Er entwarf die Bühnenbilder zum Ring in Freiburg 1912/13 (Regie Franz Hoerth), 1916 Baden-Baden (Regie: Carl Hagemann), 1925 Hannover (Regie: Hans Winckelmann), 1925/26 Frankfurt a. M. (Regie: Lothar Wallerstein).
In Sieverts Bühnenvision, deren Suggestivkraft keiner der früheren Versuche erreichte, liegen unerschöpfte Möglichkeiten auch für einen neuen Darstellungsstil (die monumentale, beseelte Geste, die Wagner fordert, findet in diesem Bühnenraum eine ganz andere Resonanz) und für eine neue produktive Regie.

ARTUR HONEGGER

VON

LÉO MÉLITZ-MONTREUX

Bei einem so erstaunlich raschen Aufstieg, wie er in den letzten Jahren dem verhältnismäßig noch jungen, in Paris lebenden Schweizer Musiker Artur Honegger vergönnt war, fragt man sich unwillkürlich nach den inneren und äußeren Ursachen, die zu diesem unbestreitbaren Erfolge beigetragen haben. Denn unmöglich kann der Grund nur in den Einwirkungen unserer schnellebigen Zeit liegen; bei näherem Zusehen zermalmt ihr Riesen-Eilschritt ungleich mehr junge, aufstrebende Talente, als sie deren mit emporreißt. Zu ruhiger Entwicklung verweigert sie die Möglichkeit, und nur wenigen erlaubt sie, ihrem Allegro-Tempo zu folgen; und auch denen nur unter der Bedingung, daß eigene Flugkraft ihnen angeboren sei und daß sie den Sinn dieser Zeit in ihrem Blute kreisen fühlen.
Darin liegt auch die Beantwortung der Frage: Worauf beruht das Geheimnis des stürmenden Aufstiegs Honeggers? Weil er einer der wenigen ist, deren Kunst nach sprungweisem, energischem Suchen und Tasten mit oft geradezu brutaler Wahrheit den Charakter unserer Zeit in schärfster Ausprägung widerspiegelt. Nicht nur das; denn diese Eigenschaft allein genügte keineswegs; sie stellt nur die äußere Verbindung mit dem Heute dar. Die Hauptkraft dieses jungen, jetzt 34jährigen französisierten Deutschschweizers beruht auf dem tiefen Ernst und der gediegenen Schulung, von denen alle seine Werke Zeugnis ablegen, auf dem inneren Feuer der Begeisterung, von dem sein ganzes Schaffen durchglüht ist, auf seiner künstlerischen Gesinnungsart, die selbst im heftigsten Eilbetriebe der Jetztzeit erbarmungslos die allerhöchsten Anforderungen an sich stellt. Hierin sind die primären Ursachen seines Erfolges zu suchen. Zur Tatsache aber ist er dadurch geworden, daß diesen inneren Vorbedingungen in außerordentlich glücklicher Ergänzung sich jene

äußerlich Ausführenden zugesellen, ohne die ihre praktische Auswirkung gelähmt wäre: Ein eiserner Fleiß, verbunden mit einer natürlichen Leichtigkeit der technischen Arbeit und einer Begeisterungsflamme, die immer lichterloh brennt.

Man geht bestimmt nicht fehl, wenn man die Summe aller dieser Eigenschaften als ein Ergebnis der Abstammung und Entwicklung Honeggers ansieht. Seine Eltern waren echte Deutschschweizer alemannischen Geblütes. Zur Zeit der Geburt Arturs ließen berufliche Gründe seine Familie in Le Hâvre weilen; seine erste Jugend, und gerade die eindruckempfänglichste, verlebte er in der französischen Hafenstadt. Früh schon zeigte sich der Trieb zur Musik; zu gleicher Zeit baut er aber auch Segelschiffe und kennt alle Einzelheiten der Lokomotivkonstruktion. Des Vaters Importgeschäft und das rege Hafengetriebe bannen seine Aufmerksamkeit. In den Erholungsstunden lieben die Eltern die Musik. Die Mutter spielt am Klavier Mozart und Beethoven. Aus ihnen springen die ersten, wenn auch noch spielerischen Funken der Musikbegeisterung auf den kleinen Artur über. Dann hört er zum ersten Male Opern. Erbaut sich selbst eine Fantasie-Harmonie-Lehre, und getrieben von dem brennenden Ehrgeiz, Opern zu komponieren, sucht und findet er in einer illustrierten Zeitschrift den ersten Stoff und komponiert ihn — im Violinschlüssel! Vom elften bis dreizehnten Jahre überfällt ihn eine wahre Noten-Schreibwut: Sonaten, Oratorien, Lieder, Opern — alles muß herhalten. Er stellt sich ein Trio zusammen mit einem anderen Geiger und einem Klavierspieler — und liefert zugleich die nötige Musik: 3 Trios unter dem Einfluß Beethovens, dann gar 21 Sonaten für Geige und Klavier! Seine heiligen Vorbilder sind: Händel, Haydn, Mozart. Den Thomas-Kantor findet er dazumal recht »langweilig«. — Daneben liebt er den Sport und besucht das Gymnasium. Von 1905 ab darf er ernsthaft mit einem wirklichen Musiker Studien treiben: dem Organisten R. Ch. Martin. Im Jahre 1908 hört er unter André Caplet zum ersten Male zwei Bach-Kantaten. Das gibt den Ausschlag. In der Erkenntnis der Größe dieser Musik erkennt er auch seine eigene Berufung. Und in die Heimat zurückgekehrt, wo sein Onkel und seine Tante als hochgebildete, musikbegeisterte Zuhörer ihn ermuntern, besucht er in Zürich das Konservatorium, und 1911 versichert Dr. Hegar seinem Vater: Artur habe nur seinem Triebe zu folgen; er sei zum Musiker geboren. Die praktische Sachlichkeit des Vaters stellt ihn vor die Wahl: Kaufmann oder Musiker. Beim Eintritt in das väterliche Geschäft war seine Zukunft gesichert; als Musiker hatte er sie erst mühsam aufzubauen. Einige Tage reiflicher Überlegung — und der Entscheid fällt: Artur will Komponist werden; die Musik ist mächtiger als alles andere! Und jetzt beginnt ein geregeltes, eifriges Studium. Während zweier Jahre reist Artur mit Hilfe eines Eisenbahnabonnements wöchentlich ein- bis zweimal von Le Hâvre nach Paris — nicht ohne sich jedesmal die Lokomotive genau anzusehen —, vervollkommnet sich im Geigenspiel bei Lucien Capet; in der

Komposition sind Widor und vor allem der tiefgründige Bach- und Mozart-Verehrer André Gédalge seine Führer. Und neben der Geburtsstadt Hâvre und der Heimat Zürich, wohin die Eltern sich inzwischen zurückgezogen haben, wird Paris das geistige Zentrum seines Lernens und Schaffens. Diese ungemein glückliche Vermischung von germanischem Ernst, alemannischer Gründlichkeit und französischem Geist sind das Charakteristikum Honeggers.

Man lese in der ausgezeichneten Monographie, die soeben im Verlage Claude Avéline-Paris als erster Band einer Sammlung »Die moderne Musik« erschienen ist (André George) und deren Übertragung ins Deutsche nicht auf sich warten lassen wird, selbst nach, mit welchen Riesenschritten sich Honeggers Entwicklung vorwärts bewegt, wie Werk auf Werk entsteht, wie er eine Weile fälschlicherweise zu der im Grunde gar nicht verwirklichten Gruppe der »Sechs« gezählt wird, mit deren sogenannten Mitgliedern ihn weiter nichts als eine gute Kameradschaft verbindet; wie er über wertvolle Kammermusik und Lieder zu den Orchesterwerken gelangt, die seinen Namen plötzlich durch alle Länder tragen: Nigamons Gesang (1917), Sommer-Pastorale (1920), Der siegreiche Horatier (1921), Freudengesang, Vorspiel zum »Sturm« und endlich »Pacific 231« (alle drei 1923), und wie dazwischen die Vollendung und Umarbeitung jenes Hauptwerkes liegt, dessen internationale Erfolge ihn mit einem Schlage auf den Gipfel des Ruhmes führen: Das Chorwerk »König David«. Die Entstehung dieses Opus ist so kennzeichnend für Honeggers Schaffensart, daß sie in Kürze geschildert werden muß: Im Theater von Mézières (im schweizerischen Kanton Waadt) soll 1921 der fünfteilige »dramatische Psalm«: »König David« von René Morax aufgeführt werden. Der vorgesehene Schweizer Tonsetzer muß ablehnen, da ihm die Ausführungszeit als allzu karg bemessen erscheint. Morax wendet sich an Ansermet. Dieser und Strawinskij empfehlen ihm Honegger als den gegebenen Mann. Und dieser nimmt den Auftrag an. Man schreibt Ende Februar. Anfangs Juni sollen die ersten Aufführungen stattfinden. Das Werk muß bis dahin kopiert und probiert sein. Am 25. Februar beginnt Honegger die Komposition; eine schwere Krankheit seiner Mutter ruft ihn nach Zürich. In der Eisenbahn schreibt er weiter. Jede fertige Partiturseite wird sofort an den Verleger nach Lausanne geschickt, gedruckt und probiert. Am 28. April geht die letzte Sendung ab!

Und nun schreitet das Werk von Erfolg zu Erfolg, als ein Produkt eruptiver Schaffenskraft, herausgeschleudert mit einem begeisterten Temperament, als dessen Grundlagen tiefster Ernst und eine fabelhafte Technik anzusehen sind, welche die größten Schwierigkeiten zu überwinden imstande ist. Erst in Mézières, dann in umgearbeiteter, verstärkter Instrumentation zweimal hintereinander in Paris, wo der Jubel des Publikums und der Kritik keine Grenzen kennt; dann in ungehemmtem Siegeszuge durch ganz Europa und bis nach Buenos Aires!

Woher stammt dieser Erfolg? Eben aus jener anfangs erwähnten Synthese zwischen Schaffensdrang und Schaffenskraft, jenem eingeborenen Zeitverständnis, das nichts Spekulatives an sich hat, sondern in feuriger Impulsivität und im Vollbesitz seiner Mittel die Dinge immer an ihrem Wesenskern anpackt und sie mit Anwendung des ganzen kontrapunktischen Rüstzeugs in gedrängtester Form zu wirkungsvollem Ende führt. Was man von Händel und Bach für unsere Zeit lernen konnte, das hat Honegger gelernt, geistig und technisch; aber wie er das Erlernte anwendet, es in das Heute hineinprojiziert, darin liegt das Geheimnis seiner Wirkung, die mit jedem neuen Werke größer wird.

Wir sollen in Kürze die deutsche Uraufführung seiner ersten Oper »Judith« erleben (Köln, Zürich, Münster u. a. m.). Wiederum ein echter Honegger in Entstehung, Ausführung und Wirkung. Ursprünglich auch für Mézières geschrieben, in Form von Szenenmusik und Chören, hat Honegger das Werk auf Bitten des Direktors der Oper in Monte Carlo zu einem durchkomponierten Musikdrama ausgearbeitet. In dieser endgültigen Form hat »Judith« ihre erfolgreiche französische Uraufführung im Februar dieses Jahres in Monte Carlo erlebt. In ihr atmet dieselbe Kraft wie im »König David«; Judith übertrifft ihn aber noch weit in der Reife der Ausführung, in der schlagkräftigen Kürze des Ausdrucks, dem alles Philosophieren fremd ist, der die Dinge beim Schopfe packt und sie einfach dahin stellt, wo sie hingehören. Die unsichtbare Hauptfigur ist Jehova, seine Personifikation Judith, eine jener seltenen Altpartien des Opernspielplanes, die gesanglich und darstellerisch von der Ausführenden das Höchste verlangen. Die groß angelegten Chöre sind von einer Wucht der Konzeption, die sie den besten ihrer Art bei Händel vergleichen läßt. Es liegt über dem ganzen Werk eine einheitliche Stimmungsgewalt, der sich sicher niemand wird entziehen können, zumal es in seiner lapidaren Kürze die Handlung Schlag auf Schlag abrollen läßt. Die Musik trägt Honeggers Handschrift in jedem Takte, von dem furchtbaren Jammer des Anfangs über die charakteristische Brutalität der Assyrer und den ekstatischen Kampfgesang und Siegesjubel des jüdischen Volkes bis zu jener wunderbaren, wortkargen Resignation des Schlusses.

Honegger ist ein durchaus unliterarischer Tondichter, gemäß dem Grundsatze seines Lehrers Gédalge: »Weder Literatur noch Malerei — nur Musik!« Wie er dies aufgefaßt wissen möchte, sollen einige seiner Aussprüche klarlegen, die ich der Monographie André Georges entnehme:

»Ich lege besonderen Wert auf das Architekturale in der Musik, und ich möchte sie niemals Grundsätzen aufgeopfert sehen, die ihren Ursprung in literarischen oder malerischen Gesichtspunkten hätten.«

»Wenn ich noch an einer Reihe von Prinzipien festhalte, die, wie man behauptet, dem Tode geweiht sind, so geschieht das, weil ich der Ansicht bin: Um vorwärtszuschreiten ist es von unbedingter Notwendigkeit, daß man in

allerengster Verbindung bleibe mit dem, was uns vorausgegangen ist. Man darf die Entwicklungslinie der musikalischen Tradition nicht zerreißen. Ein vom Stamme abgetrennter Ast ist raschem Untergang geweiht. Es gilt, dasselbe Spiel *neu zu spielen:* denn wenn man die Regeln umstößt, zerstört man das Spiel und führt es in sein Entstehungsstadium zurück. Sparsamkeit in den Mitteln jeglicher Art erscheint mir manchmal bedeutend schwieriger, aber auch bedeutend nützlicher als allzu keckes Drauflosstürmen. Es ist nutzlos, mit Gewalt Türen einrennen zu wollen, die man leicht mit der Hand öffnen kann.«

In diesen knappen Sätzen zeigt sich der Mensch und der Künstler Honegger deutlicher als in den tiefsinnigsten Analysen seiner Hauptwerke. Denn er ist vieles, nur kein Theoretiker. Wohl denkt er scharf nach, wenn er arbeitet. Und seine getreue Tabakspfeife hilft ihm dabei. Aber er ist vor allem ein Mann der Tat. In der oft rücksichtslosen Knappheit des Ausdruckes, wie ihn seine bekanntesten Werke (Pacific 231, Chant de Joie, Horace victorieux, Roi David) zur Schau tragen, und von der neuerdings »Judith« wieder den Beweis erbringen wird, liegt eine dynamische Kraft, die unweigerlich alles mit sich reißt. Als im vergangenen Jahre in einer Schweizer Stadt beim Publikum eine offizielle Umfrage gehalten wurde, welche Werke des vorangegangenen Winterprogramms man in einem Extrakonzert noch einmal zu hören wünsche, standen an erster Stelle das »Meistersingervorspiel« und — »Pacific 231«! Dieses Urteil, von einem an und für sich sehr zurückhaltenden, sachlichen und konservativen Publikum abgegeben, hat Bedeutung. Denn auch der vorurteilsloseste Hörer eines Honeggerschen Werkes steht augenblicklich im Banne einer starken Persönlichkeit, ob es sich nun um eine seiner wertvollen Sonaten für Geige oder Cello und Klavier, um sein Quartett oder gar um seine Orchester- und Chorwerke handelt. Man fragt sich nicht, ob die verwendeten Mittel alt oder neu sind, sondern man läßt sich von der urwüchsigen Kraft dieses feurigen und doch so tiefernsten Temperaments unwillkürlich mitreißen.

Honegger ist noch jung. Alles befindet sich bei ihm noch im reißendsten Flusse. Mit jedem Werk kommt er seinem hochgesteckten Ziele näher. Wir müssen ihn scharf im Auge behalten; denn wir haben noch Bedeutendes von ihm zu erwarten.

MODULATION UND »ATONALE MUSIK«

VON

ALEXANDER JEMNITZ-BUDAPEST

Im Kampf gegen die sogenannte atonale Musik dient die Behauptung, sie hebe jedwedes Modulieren auf, vereitle somit auch die Möglichkeit irgendeines Tonartwechsels und schaffe hierdurch nur ein in harmonischer Hinsicht unabänderlich gleichförmiges, zwischenstufenloses Grau in Grau, zur beliebtesten und ausgiebig verwendeten Angriffswaffe. Solcher Vorwurf ist jedoch — zumindest in derartig verallgemeinernder Form — gänzlich unstichhaltig. Das unabgestufte harmonische Grau in Grau erreicht zu haben, ist vielmehr das ebenso uneingeschränkte wie zweifelhafte Verdienst jener »tonalen Richtung«, die — obzwar ihrerseits in ufer-, ziel- und heilloseste Tonartwirrsal geraten — sich nichtsdestoweniger als alleinberechtigte Hüterin der »gesunden Musiküberlieferung« gebärdet ... Ohne gerade ein Fürsprecher des keineswegs alleinseligmachenden »gleichschwebenden Zwölfhalbtonsystems« zu sein, darf man doch dem gar nicht so seltenen Verfahren instinktsicherer Zwölfhalbtonkomponisten — die sämtliche Hauptabschnitte ihrer umfangreicheren Werke auf untereinander wohlerwogen abgetönte und voneinander deutlich abstechende *Grundklänge* aufbauen — einer Quirlmethode gegenüber, die jegliche der greisen Harmonielehre vertrauten Akkordgebilde rastlos durcheinanderrührt und lediglich darauf achtet, daß deren erstes und letztes tunlichst identisch sei, unbedenklich den Vorzug geben. Denn auf äußerliche Wahrung von inhaltsverlustigen Formen kommt es hierbei nicht an! Jeder Tonsetzer, der das Gefühl für klare Gliederung, das Bedürfnis nach Übersichtlichkeit der Form *in sich selbst* trägt, wird getrennte Phasen, einander gegenübergestellte Teile seiner Arbeiten auf bestimmte, innerhalb der bewegten Buntheit des Ganzen als bleibende, wiederkehrende oder anderweitig hervorgehobene und gekennzeichnete Tonreihen beziehen, deren Verschiebung oder sonstige Veränderung die auffällige Mitverschiebung und Mitveränderung des vorherrschenden klanglichen Grundcharakters einfach mitbedingt ... Denn vom Prinzip des ästhetischen Gegensatzes aus beurteilt, geht die Forderung, daß eine an sich sinnfällige Gegenüberstellung stattfinde, daß der Voraussetzung somit im Wesentlichen Genüge geleistet sei, der Frage nach der künstlerischen Qualität des einander Gegenübergestellten voraus! Es ist dies eines jener Momente, in denen die aller Ästhetik zugrunde liegende Physiologie unverhüllt ihre Vorrechte geltend macht: erst wenn eine — wie immer geartete — Fixierung, irgendeine Ruhepause *an sich* geschaffen ist, wird die Kontrastwirkung hierzu vermittels irgendeiner neueinsetzenden Bewegung *an sich* möglich. Den Spielraum dieser Gegensatzwirkungen bloß auf die tonalen, vom älteren Geschlecht weidlich ausgebeuteten Möglichkeiten zu be-

schränken, hieße willkürlichste Begrenzung, ja Absperrung eben dieses Spielraums erzwingen zu wollen!
Die *Mittel* sind es eben, die sich überall am ehesten abschleifen und verbrauchen; die sie *ursächlich* hervorrufenden ästhetischen Bedürfnisse und das Problem, solche durch entsprechende *Wirkung* zu befriedigen, dieses physiologische Urverhältnis zwischen Zeitendrang und dessen Kunstwerdung bleibt hingegen als etwas sich immer jung Erhaltendes dauernd bestehen... Auf einen Vordersatz, in dem die Töne der ungebrochenen D-dur-Skala vorherrschen, wird zwar eine anschließende Periode mit betonter Häufung von gis, dis oder c, f zweifellos den Eindruck einer wesentlichen Charakterverschiebung erwecken; ganz der nämliche Erfolg jedoch kann auch einem Abschnitt beschieden sein, der von den »tonalen« Stützpunkten d, fis, gis, h beispielsweise zu des, f, a, c weiterschreitet. Wenn wir die farbensprühenden, auch in formaler Beziehung höchst abwechslungsvollen und lehrreichen Werke führender »atonaler« Komponisten — wie Strawinskij oder Bartók — daraufhin untersuchen, werden wir überraschend oft auf ganz einwandfrei modulatorisch klingende Wendungen stoßen. Beide Tondichter benützen — teils kürzere, teils längere Strecken hindurch — stets eine gewisse vorwiegende Klanggruppe, ein einprägsames harmonisches Lokalkolorit, wodurch ihnen das Erzielen von sowohl näher- wie auch fernerliegenden Modulationsvorstellungen auf mustergültige Weise gelingt... Ein Verweisen auf Erzeugnisse schwächerer Mitläufer muß hier unbedenklich abgewiesen werden. Schließlich ist — sobald es um neuen Grund legende Kunstprinzipien geht — doch immer nur das Beste der Gattung maßgebend, und hundert ohne Verantwortungsgefühl im Fahrwasser mitplätschernde, verworrene, weil verwirrte Modekomponisten können gegen eine einzige wirkliche Schöpferbegabung niemals als beweiskräftiges Argument angeführt werden.
Ästhetisches Bedürfnis (Ursache) und angestrebte Folgeerscheinung (Wirkung) verkörpern das konstante, die herangezogenen Mittel das variable Element der Kunst. Stil und Material — aufs engste untereinander, wie mit Zeitgeist und Zeitgeschmack verknüpft — tauchen auf und verschwinden, während die in allen Kunstzweigen identischen physiologischen Urforderungen, nimmermüden Kolossalmaschinen vergleichbar, den in sie geschaufelten Stoff verschlingen und aufbrauchen... Der Stil, der bereits im voraus zusammengekoppelte Akkordkomplexe, starr fixierte Klangkombinationen stets gebrauchsfertig und für jedermann lieferbar auf Lager hielt, ist nicht nur im Niedergang begriffen, sondern schon vollends untergegangen. Darüber hilft kein Jammern um »gute alte Tage« hinweg! Die Musik der Gegenwart hat zur längst bestandenen Freiheit der individuellen Melodiebildung die Freiheit der individuellen Akkordbildung hinzuerobert: zur unendlichen Mannigfaltigkeit der horizontalen Linie tritt jetzt die unendliche Mannigfaltigkeit der vertikalen... Wie jeder andere Stil, ist aber auch dieser jüngste vor die immer

gleichbleibende Hauptaufgabe gestellt: innerhalb seiner eigensten Grenzen, kraft seiner eigensten Möglichkeiten jeglicher permanenten ästhetischen Anforderung vollauf gerecht zu werden. Dies ist dasjenige unwandelbare Kriterium, an dem jedwede Kunstrichtung den Beweis ihrer Lebensfähigkeit zu erbringen hat. Vor das Urproblem der Abwechslung gestellt, sieht sich der neue Stil mit seinen neuen Mitteln zu physiologisch festgelegten und deshalb mit allen vorangegangenen ideell aufs engste verwandten Lösungen gezwungen ... Wie irgendein »Schnelleres« lediglich nach einem vorherigen »weniger Schnellen« zur Geltung zu kommen vermag, so kann Veränderung einer harmonischen Lokalfarbe — also Modulation — nur dort möglich und durchführbar werden, wo es solch eine an sich überhaupt zu verändern gibt ... Schönberg, der in seiner mittleren Schaffensepoche durch bewußt ausgeglichenstes Heranziehen sämtlicher zwölf Halbtöne und deren beabsichtigt nebenordnendes, gegeneinander aufs feinste abwägendes Mischen eigentlich das demokratischste, oberhauptloseste Reich der Töne verwirklichen wollte, sucht in seinen letzten Werken den hieraus entstandenen und offenbar empfundenen Kontrastmangel vermittels anderweitiger — rhythmischer, melodischer, formeller — Gegenüberstellungen zu beheben. Er bringt damit jedoch nur einen allerdings geistsprühenden *Ersatz* für die vermißte modulatorische Wirkung und nicht *diese selbst!*

* * *

Im bisher Ausgeführten wurde der Physiologie mit Vorbedacht so reichliche Erwähnung getan. Sie ist die Nabelschnur, die gar manche Kunsterscheinung mit der Natur verbindet ... Aber — ach — »Natur«! Der Name dieser vertrauenswürdigsten, zuverlässigsten Kraftspenderin ist in allerletzter Zeit zum roten Tuch für gewisse Theoretiker und Praktiker geworden, deren schlaffe Dekadenz im Schlachtruf »Los von der Natur«! ein brauchbares Losungswort fürs Passierenlassen des eigenen blutarmen, verzweifelt oppositionellen Treibens gefunden zu haben meint. Allem Primären, dessen »Roheit«, »derbe Sinnlichkeit« oder »Ungeistigkeit« irgendwie an ein direktes Verhältnis zur Natur gemahnt, wird da, mehr zimperlich nervös als kampfesfroh, der Krieg erklärt ... Die Obertonreihe, diese akustisch positivste Erkenntnis und unverfälschbare Richtschnur beim Beurteilen der Tonverwandtschaftsgrade, scheint gerade ihrer allerorts zutage tretenden, fundamentalen Bedeutung wegen jene Naturfeinde am empfindlichsten zu reizen. Als Erbübel soll sie in erster Reihe kaltgestellt und totgeschwiegen sein. Ihre reinen Proportionen müssen getrübt, schief »gebrochen« werden. Ihr ausschlaggebender Einfluß auf jegliche musikalische Begriffsbildung — der sie gewissermaßen als lagebestimmendes Koordinatensystem dient — wird als kompromittierendes, unzeitgemäßes Überbleibsel eines barbarischen Urzustands aufs heftigste geleugnet oder abgelehnt.

Wie die Regenbogenskala eigentlich eine nach Schwingungslängen erfolgte,

systematisierte Sichtbarmachung des gesamten Farbenreiches darstellt, ohne die keinerlei Relativität, kein Hilfsbegriff für nah und fern, verwandt und unverwandt denkbar wäre, so bedeutet die Obertonreihe eine im einfachsten Verhältnis der fortschreitenden Grundzahlen von der Natur selbst vollzogene Ordnung des Tonreiches; des Gesamtreiches, das in jedem Einzelton ebenso vollinhaltlich vertreten ist, wie jeglicher Komplex — dem überwältigend durchgeführten Schöpfungsprinzip getreu — sein Atom und jegliches Atom seinen Komplex in sich birgt. Auf welchen Grundklang immer bezogen, ragt diese Teiltonreihe — die in jeweilig wechselnder Gruppierung immer *sämtliche* Töne umfaßt, aber gerade dadurch die bestimmende Notwendigkeit einer selektierenden *Reihe* am schärfsten erhellt — wie eine feste Klippenkette aus dem uferlos ineinanderwogenden Meer der auf progressivem Schwingungszahlenverhältnis beruhenden, physikalischen Tonleiter hervor. Die freizügigste Auswahl aus deren unendlicher Mannigfaltigkeit, die volle Berechtigung von Drittel-, Viertel-, Sechstel- und X-Tönen soll hiermit sicherlich nicht angezweifelt oder gar in Abrede gestellt werden. Keinem tatsächlich vorhandenen, lebendigen Ton darf sein offenbares Anrecht auf Einführung in die Musik versagt werden: es gibt keine noch so geringfügige Farbenabstufung, die seitens der Malkunst nicht mit Freuden als Ausdrucksmittelzuwachs begrüßt, sondern unter Hinweis auf irgendeinen willkürlichen Kanon ausgesperrt würde. Vielheit übermannt und ängstigt nur entweder das Anfängertum (Malkunst des Mittelalters, Musik der Neuzeit) oder die Phantasielosigkeit der allgegenwärtigen Impotenz. Mag ein entwickeltes Tonsystem jedoch mit sorgfältig »gebrochenen« Zwischenstufen noch so reichlich überflutet sein: die feste Klippenkette seiner natürlichen Obertonreihe wird, aller Mühe trotzend, unwiderstehlich und immer wieder aus den geglätteten Wellen emportauchen! ... Die Psychologie kennt einen Begriff der »Verdrängung«, wonach ein Urtrieb, zu einer Tür hinausgezwängt, durch irgendeinen unverteidigten, geheimen Spalt hartnäckig und unabweislich zurückkehrt. Wilhelm von Scholz bringt die Idee dieses dem Irdischen Verfallenseins in einem seiner tiefschürfenden Gedichte (»Erde«) auf eine wunderbar abgeklärte Formel:

> Das ist der Erde furchtbares Gewicht:
> Gelang es dir, dich schwebend frei zu halten,
> Zu tauchen in das erdenfremde Licht,
> Daß sich die Meere unter dir gestalten,
> Winzig die Wolken unter dir verwehn,
> Und zitterst nicht — —
> *So fliegt die Erde auf in deine Höhn.*

Die kurzsichtigen Naturverneiner merken eben oft gar nicht, wie hoffnungslos komisch ihre vermeintlichen Seitensprünge an der unzerreißbaren Leine eines Naturgebotes wirken: wie unrettbar sie — noch zu entrinnen wähnend — von letzterem bereits verfolgt und eingeholt worden sind!

Wie weit aber dieses im sicherlich gut gemeinten, »zeitgenössischen« Drang zu eilfertigsten Sophismen greifende, unwählerische Lobpreisen eines haarsträubenden Atonalitätstheorems zu führen vermag — dem wirkliche Fortschrittler, wie ein Strawinskij oder Bartók, zwar keinerlei Verständnis entgegenbringen, aber desto genialere Kompositionen gegenüberstellen —: dies sei an einer charakteristischen Offenen Frage dargelegt, deren Steller, *Herbert Eimert-Köln*, im Septemberheft der »Musik« XVI, 12 das Wort »*Zum Kapitel* ›*Atonale Musik*‹« erhebt. Die Kraftstelle lautet folgendermaßen: »Es herrscht in diesen ganz grundlegenden Fragen eine so große Verwirrung, daß man die Vertreter der Naturklangtheorie einmal fragen muß, ob sie wirklich beim Musikhören den doppelten Genuß der Grundtöne *und* der Obertöne haben« . . . Eine die Schwelle des Bewußtseins überschreitende, praktische Teilung des Klanges in seinen Grundton und seine Obertöne findet beim Musikhören freilich nicht statt, doch lassen sich aus dieser organischen Zusammengehörigkeit noch keineswegs dem vorliegenden Zweck dienstbare Trugschlüsse ableiten. Man fragt ganz gewiß auch keinen, in den frohen Anblick irgendeines frischen, saftigen Grüns versunkenen Bilderbetrachter, ob er — nachdem Grün bekanntlich unter allen Umständen eine Mischung von Blau und Gelb ist — wohl am ersteren oder letzteren Komponenten einen erhöhteren Genuß empfinde!

Vom abstrakt wissenschaftlichen Standpunkt wirken da zweifellos zwei besondere, aber zu einem gemeinsamen Reiz vereinte Erreger auf die Netzhaut des Schauenden ein, der — dem Sinneseindruck hingegeben — diesen Vorgang zwar nicht bewußt, jedoch darum nichtsdestoweniger positiv erlebt. Der Versuch, aus dem Mangel an subjektiver Apperzeption rasch das Fehlen des objektiven Tatbestandes abzuleiten, kann lediglich als Kunstgriff improvisierender Scheinlogik gewertet werden . . . Und in diesem Sinne dürfen »die Vertreter der Naturklangtheorie« die oben zitierte Offene Frage ohne Zögern mit einem Ja beantworten. Jawohl, sie haben beim Musikhören den doppelten Genuß der Grundtöne *und* der Obertöne, sowie der Schwerpunkt der Frage vom *Eindrucksempfänger* auf die *Eindruckserreger* verschoben wird. Dies trifft aber in dem Augenblick zu, da wir anstatt der als Resultante gewonnenen, irgendwie immer zu etwas Summarischem verschmolzenen Impression deren als komponente Kräfte getrennt wirkende Reizungsfaktoren in den Vordergrund unserer Untersuchung ziehen . . . Wer aber am Ende gar der Anschauung huldigen sollte, daß getrennte Erreger separat und unverbunden sich auszuwirken pflegen, der hat kaum mehr als oberflächliche Einblicke in diese Materie gewonnen. Denn der ästhetische Genuß entspringt durchweg den verschiedenartigsten Erregern, und seine höchste Potenz: die gewiß einheitliche Freude an Harmonie, Proportionalität und Ebenmaß erblüht gerade aus dem rätselvollen, mystischen Ausgleich zahlreichster, heterogenster Anreize.

FONTAINEBLEAU – POTSDAM?

VON

ERNST HOFFZIMMER-BERLIN

In den amerikanischen Musikzeitschriften Musical Courir, Musical Leader, Musical Amerika u. a. finden wir regelmäßig wiederkehrend ein groß aufgemachtes Inserat der Musikschule im Schloß Fontainebleau. »Nur für Amerikaner. Unter der unmittelbaren Aufsicht der französischen Regierung.« Mit den besten französischen Lehrkräften von amerikanischem Renommee. Nach dem Muster der großen amerikanischen Colleges sind Dormitories eingerichtet für die Damen. Für die Lehrkräfte Privaträume reserviert. Das Institut soll sehr gut besucht sein. Man kann den Franzosen das Kompliment machen, daß sie ihre Chance gut wahrgenommen haben.

Der Gedanke, Musik in einem fürstlich vornehmen Rahmen zu machen, ist alt, gehört die große Kunst doch in Kathedralen, Schlösser, Festsäle. Der Gedanke, schon dem Studierenden einen kostbaren Rahmen für seine Kunstausübung zu gewähren, ist auch nicht ganz neu. Er ist verwirklicht in dem Institut der Mrs. Curtis-Boek in Philadelphia, dann aber — weiter zurück — in Weimar zu Zeiten Franz Liszts und später unter Busoni, der seine Jünger im Tempelherrenhaus des schönen Parkes, nahe der Ilm und Goethes Gartenhaus empfing. Aus eigener Empfindung und Erfahrung kann ich sagen, daß die in solchem Milieu gewonnenen Eindrücke für immer und außerordentlich haften. Der Gedanke der Hoheit und Reinheit der Kunst kann dadurch nur gewinnen, gerade in einer Zeit, die, entidealisiert, den Zug hat, die Musik in künstlerischer und ökonomischer Beziehung in einem Maße zu sozialisieren, wie es noch nie da war. Wogegen ich übrigens nichts sagen will, wenn nur an der Spitze große Kunst herauskommt.

An die Stelle der fürstlichen Mäzene ist nunmehr auch bei uns der Staat getreten. Er hat deren Rechte übernommen und muß auch die Pflichten gegen die Kunst tragen. Die ungeheure wirtschaftliche, aber auch kulturpolitische Wichtigkeit scheint nicht überall ausreichend gewürdigt zu werden. Sonst wäre nicht zu verstehen, daß wir derart ins Hintertreffen geraten konnten, wie wir es tatsächlich sind.

Denn die Amerikaner studieren jetzt ihre Musik in Fontainebleau, von den Franzosen fürstlich empfangen, ebenso in der Villa d'Este, wo die Italiener eine ebensolche Schule eingerichtet haben. Nach beendeter Arbeit kehren sie nach Hause zurück, jeder Eindruck ist Propaganda für die nächste Generation von Studierenden, auf dem Boden der gemeinsamen Arbeit wächst Freundschaft und Verstehen. Unsere Militärs in der Vorkriegszeit haben das wohl gewußt. Sie betrachteten es als einen großen politischen Erfolg, wenn eine andere Nation Deutsche zur Ausbildung ihres Heeres berief. Sie hatten recht.

Die große Armee von Musikern, die drüben kämpft und siegt, ist fast nur von der deutschen Pädagogik genährt, ihre Führer in Berlin ausgebildet worden. Hier saßen sie und arbeiteten mit enormem Fleiß, großer Intelligenz, um am Schluß ihrer Ausbildung einige Konzerte zu geben und sich der Berliner Kritik vorzustellen. Mit deren Zeugnissen der Reife bewaffnet, eroberten sie dann ihr eigenes Land. Eingeweihte wissen, welch großer Faktor sie im Berliner Musikleben gewesen sind. Die Musikalienhändler, die Pädagogen, die Konservatorien, die Konzertdirektionen spüren ihre Abwesenheit so schmerzlich, daß sie zum Gegenstand ernstester Betrachtung geworden ist.

Natürlich ist die Ursache für den Umschwung der Dinge der Weltkrieg und besonders der Eintritt der Vereinigten Staaten in die Koalition. Darüber braucht man sich nicht zu verbreiten. Aber es läßt sich sehr viel *darüber* sagen, ob man nach dem Kriege alles getan hat, um die verlorene Provinz der früheren großen Lehrstellung Berlins, besonders in der Musik, wieder zu erobern. Hat man sich durch die Scheinblüte der Inflation, die auch hier zu merken war, täuschen lassen? Die besten Schüler sind es nicht, die durch die Billigkeit angezogen werden. Es ist ernsthaft und übereinstimmend festgestellt, daß fast gar keine Amerikaner mehr in Berlin Musik studieren. Das sehr intelligent geführte Amerika-Institut der Universität hat erreicht, daß die Zahl der an der Universität studierenden Amerikaner wieder ansteigt. Es ist hohe Zeit, daß wir auf unserem Gebiet nicht länger die Hände abwartend in den Schoß legen, sondern etwas tun.*)

Es ist durchaus angebracht, sich einmal in die Zeit zurückzuversetzen, wie sie vor Ausbruch des Kriegs war. An der Hand des Sternschen Führers »Was muß der Musikstudierende von Berlin wissen?« ist das sehr leicht. Welch ein Reichtum von Künstlern und Pädagogen, die in diesen Reihen stehen. Eine Menge Namen von Weltruf auf allen Gebieten wohnten und wirkten damals in Berlin. Godowski, Busoni, Gabrilowitsch, Lhevinne, Ganz, diese für Klavier, andere für Geige und Gesang. Wir finden nahezu alle diese Namen heute in den Verzeichnissen der Lehrer der großen amerikanischen Konservatorien. Ich fürchte, wir können diese glänzenden Kräfte nicht aus eigenem ersetzen, und ich will mit einer äußeren auch eine innere Ursache dafür darzustellen versuchen. Ich meine die künstlerische Einstellung des offiziellen Berlin in seiner Hochschule, in einem wichtigen Teile seiner Kritik.

Um verstanden zu werden, will ich hier eine mir unvergeßliche Unterredung mit Busoni darstellen, aus der Zeit, als er umkämpft, von einem Teil der Menschheit und Kritik als ganz großer Künstler gepriesen, von anderen mit nicht immer gutmütiger, manchmal sogar häßlicher Kritik bedacht wurde. Er kam aus dem Rheinland, wo er unglücklicherweise fast immer Beethoven

*) Es sei hier erwähnt, daß der »Hochschulverband deutscher Musikstudenten« (Sitz: Berlin) ein Amerika-Propagandabuch herausgibt, in dem aus der Feder bekannter Musiker und Wissenschaftler deutsches Musikleben, insbesondere das Hochschulwesen geschildert wird. *Die Redaktion*



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

»Rheingold«: Freie Gegend auf Bergeshöhn

Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Hans Winckelmann (Hannover)



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

»Rheingold«: Nibelheim

Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Hans Winckelmann (Hannover)

zu spielen hatte, seine Liszt- und Chopin-Darstellung blieb dort fast unbekannt. Sein Erfolg mochte ihn wohl nicht befriedigt haben, er litt unter der Tatsache, daß eines sehr musikalischen Pianisten X. Y. Z. Beethoven-Darstellung mit unverkennbar größerer Begeisterung aufgenommen worden war.
Ich hatte den Pianisten X. Y. Z. in Düsseldorf das B-dur-Konzert von Brahms spielen gehört und berichtete das bei meinem Besuch in Berlin dem Meister — wir waren allein.
Wie hat er Ihnen gefallen? frug Busoni. Ich: Er hat recht gut gespielt und hatte viel Erfolg. Er: Wollen Sie wirklich sagen, daß er gut Klavier gespielt hat? Ich: O ja, er spielt sehr musikalisch, seine linke Hand könnte mehr Energie haben, das Ganze mehr Glanz, aber doch sehr gut. Er sah mich fest an: Und ich, Busoni, sage Ihnen: Er kann nicht Klavierspielen. Ich: Gesicht großes Fragezeichen. Er: Ja ja. Ich sage Ihnen, er kann nicht Klavierspielen — lange Pause — mit Nachdruck: *er kennt sein Instrument nicht.*
Ah, jetzt hatte ich verstanden. X. Y. Z. war ein sehr musikalischer Mensch, der mit einer großen Naturbegabung seine Musik auf dem Klavier macht, aber kein Instrumentalist, der die Kunst des Klavierspiels auch nur einen Schritt weiter bringt.
Busoni hatte wohl ein Recht zu seiner Ansicht, denn *er hat* die Kunst der Klavierbehandlung um ein beträchtliches gesteigert und bereichert, bis in die letzten Jahre seines Lebens kein Rückschritt, immer Fortschritt. Der andere spielt auch heute noch Klavier, aber ohne Steigerung, ohne Entwicklung, ohne Neues.
Man verstehe mich recht. Ich will kein Werturteil abgeben, sondern einen Unterschied der Begabungs- und Geschmacksrichtung aufzeigen, der für unser Thema nicht unwesentlich ist.
Man könnte über die Frage natürlich Bände schreiben, man könnte Parallelen ziehen zwischen der Malerei, wo große Gedanken manchmal unsauber gemalt, kleine Sujets ebenso zu Meisterwerken der Ausführung gesteigert werden. Ebenso könnte man von den Komponisten ausführen, in welchem Maße sie beim Schaffen ihrer Werke mit dem Geist des Instrumentes gerungen und ihn bewältigt haben. Wie *die* Werke am meisten leben, in denen Gedanke und instrumentaler Ausdruck konform gehen. Wie Beethoven gesucht und erfunden hat. Wenn man nicht aus seiner Biographie wüßte, welch unerhört Neues sein Klavierspiel gewesen ist, so könnte man es aus seinem Satz erkennen. Oder Chopin, bei dem der instrumentale Geist am sichtbarsten ist, weil er fast ausschließlich klavieristisch ist. Oder glaubt irgend jemand, Liszt wäre Liszt geworden, wenn er sich an den von ihm vorgefundenen Klaviersatz gehalten hätte? Er hat die unerhörtesten Neuerungen und Effekte erfunden und die Welt damit auf den Kopf gestellt.
Man könnte auch Brahms erwähnen, der zwar nicht den höchsten Gipfel des Klaviersatzes bedeutet, aber doch pianistisch sehr interessiert war und ganze

Hefte voll Übungen und neuerfundenen Figuren schrieb. Es ist ein Irrtum, daß er nur musikalisch gespielt werden muß, er verlangt sogar sehr viel pianistische Kunst.

Ich ziehe nun die Parallele zu den heute darstellenden, uns vertrauten Künstlern und hoffe, jetzt verstanden zu werden, wenn ich sie extrem in Klavierkünstler, also Pianisten einerseits und Musiker andererseits einteile, die Klavier spielen. Wie beim Kaffee, gibt es natürlich auch hier Mischungen.

Ich zähle unter die großen Klavierspieler unserer Tage: Paderewski, Godowsky, Rosenthal, Jos. Hofmann, Wl. de Pachmann, Cortot, Harold Bauer. Unter die Musiker: Artur Schnabel, Edwin Fischer, E. v. Dohnany u. a. Hier fällt schon auf, daß unter den aufgezählten Klavierspielern, die übrigens in der übrigen Welt eine ganz unbestrittene Rolle spielen, einige sind, die hier nicht besonders gelten und fast gar nicht gehört werden. Mit gutem Grund, denn wenn man nicht anerkannt und gut behandelt wird, kommt man nicht gern wieder. Daß Harold Bauer, der es wiederholt versucht hat, hier nicht durchgedrungen ist, das ist nur dem Kenner der besonderen hiesigen Einstellung verständlich. Daß Josef Hofmann, daß Paderewski hier nie gehört werden, ist ein Manko Berlins. Ich möchte nun keinem Liebling der Berliner zu nahe treten, aber das darf man wohl als Behauptung aufstellen, daß eine »Schule« nur bei den großen Instrumentalisten gedeihen kann, die, grob gesagt, die Klippen und Feinheiten des Handwerks kennen und womöglich neue persönliche Erweiterungen der Technik, die nicht nur etwas Sinnliches, sondern etwas sehr Geistiges ist, aufzeigen können. Eine musikalische Persönlichkeit kann anregen, niemals jedoch ihre persönlichen Werte übertragen, die Kunst des Klavierspiels jedoch kann gelehrt und erlernt werden. Dieses alles cum grano salis. Es ist nun ein Unterschied festzustellen in der Geschmacksrichtung der Nationen. Die Franzosen haben durchschnittlich die artistische Seite höher entwickelt, die Deutschen die musikalische, die Russen beide. Man kann nun wohl sagen, daß die westliche Welt im allgemeinen das instrumentale höher einschätzt, als es bei uns geschieht. Diese Welt ist nicht geneigt, ihre Ansprüche an die Qualität einer Technik einer »geistigen« Kunst zuliebe herabzuschrauben. Damit muß gerechnet werden, daß wir ihren Kräften, die sie schon herübergezogen haben, nichts »Anziehenderes« gegenüberzustellen haben. Damit sind wir wieder bei unserem Thema angelangt.

Ich habe alle Ursache, zu glauben, daß es nicht unmöglich sein wird, Künstler wieder hierher zu locken, die im Frieden vor dem Kriege gute Europäer und besonders gute Berliner gewesen sind. Godowsky, Friedberg, Flesch, vielleicht Leopold Auer. Diese Leute muß man einladen. Sie werden ganze Klassen von amerikanischen Studierenden mitbringen. Denn der »trip to Europe« hat immer noch etwas sehr Verlockendes für den Amerikaner. Doing Europe gehört nun mal zur Edukation. Dieser Neigung müssen wir entgegenkommen, richten wir also zunächst die Gelegenheit zu Sommerklassen ein, wo sie bei

den erwählten Meistern in ihren Ferien das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden können. Nehmen wir nach dem Muster von Fontainebleau ein Schloß von historischem Reiz in schöner Umgebung. Für den Zweck ist nichts zu schade.

Fritz Kreisler muß Präsident werden, einen besseren finden wir nicht, die Regierung muß sich einigen und die Schule einrichten und beaufsichtigen. Die Muster sind schon da. Dann müssen wir künstlerisch ausgestattete Prospekte auf alle die Plätze senden und legen, wo sie gefunden und gelesen werden. Einige kluge Propaganda muß aus den Musikzeitungen Amerikas locken und Namen der Lehrkräfte, auch der hiesigen, müssen bekanntgegeben werden, die einen amerikanischen Ruf haben; wir haben noch einige, wie Hugo Kaun, Willy Heß, Breithaupt u. a. Berichte über die Leistungen, Arrangement von Sommerkonzerten, etwa Kammermusikfesten, sind alles Dinge, die nützlicherweise in Betracht gezogen werden müssen. Ob wir Dormitories einrichten, für die studierenden Damen, oder ob ein Wohnungsnachweis genügt, ob wir die Anstalt auf Amerikaner beschränken oder andere Nationen zulassen und die Amerikaner auf Wunsch in geschlossenen Klassen unterbringen, das sind alles Fragen zweiten Ranges, die das Problem nicht belasten dürfen.

Es geht jetzt *darum*, daß die Behörden sich *schlüssig* werden, daß die Mittel, die im weitesten Maße als werbende Anlage zu betrachten sind, bereitgestellt werden, daß die Vorarbeiten so weit gefördert werden, daß die Propaganda schon im Frühling einsetzen kann. Die Amerikaner lieben es, ihre Pläne auf weite Sicht zu machen, Schiffplätze zu belegen und ihre Kosten genau zu kalkulieren. Sind wir im Frühling nicht fertig, dann ist wieder ein Jahr verloren. Mit jedem Jahr jedoch entfernen wir uns weiter von der alten Tradition, wird es schwerer, sie wieder zu neuem Leben zu erwecken, sinken wir aus der ersten internationalen Lehrstellung in eine weltprovinziale zurück. Dann wird auch die deutsche Musik den Weltkrieg verloren haben, in dem sie sich heute noch siegreich behaupten könnte. Vielleicht wälzt Herr Stresemann, in dessen Familie ja musikalische Interessen leben, vielleicht Herr Staatssekretär Weismann, vielleicht wälzen im Parlament Kräfte die Angelegenheit von dem toten Punkt, der nun bald ein Orgelpunkt geworden ist, herunter auf den lebendigen Strang der Tat.

ERICH KLEIBERS KULTURMISSION IN ARGENTINIEN

VON

JOHANNES FRANZE-BUENOS-AIRES

So war neues Leben eingezogen in den Bau des Teatro Colon, die junge Stätte veralteter Musikgewohnheiten. Unter der Riesenkuppel von Gold und Rot liegt der einzige Punkt in der nüchternsten aller Weltstädte, wo sich Tradition entwickelt hat. Blutjung ist sie noch, kaum ein halbes Menschenalter greift sie zurück. Es war gemeinhin nicht die Tradition der großen Demut vor der Kunst, sondern die Pflege der großen Persönlichkeit, die Tradition des Belcanto in der Oper und die der großen Dirigenten. Orchesterführer von Großformat rangen hier mit den Göttern: Toscanini, Nikisch, Weingartner, Richard Strauß. Auf diesem Zweige der Tradition überwiegt das Deutsche genau so stark wie in der Oper der Einfluß des Italienertums.

Von Erich Kleiber erwartete man Großes. Er kam nach dem schwer lastenden Debakel der deutschen Oper 1926; die tausendköpfige Hydra quälender Mißachtung, niederdrückende Folge eines überstürzten Versuchs, die deutsche Oper nach dreijähriger Pause dem Spielplan des größten Operntheaters Südamerikas wieder einzugliedern, machten seine Arbeit geradezu zu einer Lebensprobe der deutschen Musik. Er hatte ein verlorenes Prestige zu retten. Ein gefährliches Wagnis, dieser Sprung von dem gesicherten Arbeitstempo der Berliner Staatsoper auf das Podium der südamerikanischen Bühne, wo er über Sein und Nichtsein der deutschen Musik zu entscheiden hatte. Der junge Dirigent, der die Schwierigkeit der Vorbereitungsarbeit in einem Lande sich erst entwickelnder musikalischer Kultur wohl kannte, besitzt nun allerdings gegenüber seinen Vorgängern an derselben Stelle eine glänzend durchgearbeitete Probensystematik. Er weiß, wie schwere Verantwortlichkeit auf ihm lastet, er hat dort, wo zuerst Felix v. Weingartner, dann Richard Strauß mit den Wiener Philharmonikern unerhörte Aufführungen der klassischen und romantischen Sinfonik bieten konnten, mit einem wesentlich schlechteren Orchesterkörper, der durch einen arbeitsreichen Opernwinter überanstrengt ist, aufbauende Kulturarbeit zu leisten.

* * *

Der junge Dirigent »hört« zunächst sein Instrument. Fast ohne Unterbrechung geht's wie im Fluge über das Werk. Er prüft die Registerzüge der Klangkombinationen, die Möglichkeiten der Farbenverteilung, erkennt Schwächen, genießt überragende Qualitäten einzelner Gruppen. Noch bleibt klanglich alles beim alten, also sehr verschieden gestuft zwischen reizlosem Blech und berauschendem Streicherklang. Aber schon jetzt ist der Aufbau

architektonisch gestrafft. Rhythmische Energie durchdringt das Ganze. Alle Glieder sind lebendig geworden. Von unheimlichen Impulsen vorwärtsgetrieben, verflammt Richard Strauß' »Don Juan«, der die hinreißendste Dirigentenleistung des ersten Konzertes werden sollte. In der »Pastorale« rauschen schon jetzt Naturlaute, wo sonst Pastellbildchen schüchtern zu stammeln pflegen. Kein Dämmerzustand der Seele wird geduldet. Klarheit und Schärfe des Lichts wie der Schatten ist oberster Grundsatz.
Ein eigentümlicher Mann steht vor dem Orchester. »Das sonst weiche Männel, ich hätt's ihm nimmer zugetraut.« Das Wort, das Beethoven über den schöpferischen Genius Carl Maria v. Webers prägte, möchte man jetzt auf einen der repräsentativsten Nachgestalter der Gegenwart anwenden. Kleiber spannt Klangbögen, Linienzüge, Rhythmik aufs schärfste. Nichts bleibt locker. Schon nach dem ersten Versuch weiß es jeder; lauwarmes Musizieren ist verpönt. Alles oder nichts. Es geht um Höchstes. Dies Nachschaffen aus Jugendfrische und Erlebnisdrang kennt keine Hemmungen, weder die Klanggrenzen des Orchesters noch die Patina der Aufführungstradition. Nur das Werk gilt und der Wille. Ein Willensdirigent steht vor uns; ein Energetiker, kein Affektmusiker.
Nach der »Hörprobe« geht der Analytiker ins Detail. Kleiber phrasiert mit Mahlerschem Haß gegen alles Verwischte, legt Nerv und Seele bloß, bis ein plastisches Relief aus Tonphrase und linearer Themenstruktur entsteht. Beethovens Leonore Nr. 3 bekommt Tiefenperspektive, wird »szenisch« erlebt, der mächtige Aufriß eines Dramas wird fühlbar. Grausam der Kampf gegen Affektuös-Pathetisches, gegen abgegriffenes Vortragstalmi, neu die Beseelung der Mittelstimmen. Kleibers scharfer Instinkt für horizontale Schichtung, d. h. unbedingte Sangbarmachung und Emanzipation der »bauenden« Stimmen bestimmt Tempowägung, Vortragsakzent, Gesamtaufbau. Und nach jedem Abklopfen geschieht daher wirklich eine Wandlung. Klangfarbe, Dynamik, seelischer Ausdruck ist vollkommen verändert. Die inneren Spannungsverhältnisse des Kunstwerks werden durch diese lineare Neudurchdringung bis zum äußersten erfühlt und gestrafft. Aus der Logik der Stimmenentwicklung, der Intensivierung linearer Energien erwächst das monumentale Gefühl für großen Aufriß des Kunstwerks.
Diese analytische Kleinarbeit detailliert Kleiber noch weiter in den Einzelproben. Er läßt Bläsergruppen für sich musizieren, hilft den Schwachen dieses ungleichmäßigen Klangkörpers, gleicht also aus. Hier geht er bis in feinste Stilprobleme vor, prüft die Richtigkeit und Beseelung der Tonphrase bis auf das letzte Nervenende. Ein Orchesterpädagog von merkwürdigem Geschick steht vor uns. Die Proben sind dabei nicht zu lang. Aber sie erfordern äußerste Konzentration. Wir fühlen, daß noch keiner der europäischen Gastdirigenten des Teatro Colon seine Aufgabe mit so viel Demut begonnen hat. Wir fühlen auch später aus allem Neuen der Tonwerte, der stilistischen Umprägung, wie

respektvoll jetzt die argentinischen Musiker selbst vor der Überlegenheit deutscher Interpretationstechnik stehen, wie sie zur Gläubigkeit ans Kunstwerk selbst erzogen sind. Sie und wir empfinden das zum erstenmal in der Geschichte der sinfonischen Musik in Buenos Aires.
Die letzte Arbeit faßt dann wieder synthetisch zusammen. Es ist nichts Unklares mehr vorhanden. Farbe, Dynamik, rhythmische Plastik, Phrasierungsstrenge des Orchesters bedingen vollkommene Wandlung des Musizierstiles. Die Ausdrucksskala ist von imposanter Spannweite. In diesen letzten Proben fällt die intellektuelle Kontrolle über das Instrument, die gefühlsmäßige Logik klangdramatischen Aufbaues wird Herrscherin. Wir empfinden diese harte, männliche Geste, diese strömende Gesundheit des neuen Mannes auf dem Podium als die Ausstrahlung eines eigenen Weltgefühls, als Besitztum einer neuen Jugend, das sicher auch hier die Traditions-Großsiegelbewahrer in Erstaunen setzt, das aber andererseits den Blick auch der jungen südamerikanischen Musiker auf das Unendlichkeitsfeld einer zukünftigen gläubigen Musik lenken wird.

* * *

Das erste Programm rein deutsch: Meistersingervorspiel, Richard Strauß' »Don Juan«, Beethovens Sechste, Mendelssohns Scherzo aus dem Sommernachtstraum, dritte Leonoren-Ouvertüre. Die Pastorale zeigte am deutlichsten das neue Gesicht einer voraussetzungslos an das Kunstwerk gehenden Persönlichkeit. Kleiber hört die innere Stimme der Natur bei Beethoven. Er musiziert kosmisch. Das langsame Tempo der »Szene am Bach« entnimmt seinen balladesken Takt dem Rhythmus der Vogelstimmen. In seiner ständig wechselnden Ausdrucksbeschattung wird dieser Satz, der in herkömmlicher Auffassung reichlich lang wirkt, zu einem hymnischen Lobgesang auf Gottes Natur. Aber dies hymnische Gebiet ist gegliedert, ist von einer immer intensiver strömenden Beseeltheit erfüllt. Die Natur erscheint als magische Kraft hinter den Erscheinungsformen. Selbst über dem Bauerntanz im dritten Satz, den Kleiber mit erdenderber Sinnlichkeit nachmusiziert, liegt etwas Düsteres, Schwerblütiges. Die Mischung der Farben im Gewittersturm dient dazu, die feierliche Ekstase des Naturgesangs im Schlußsatz vorzubereiten. Die Regenböen der Gewitterszene, Sturm und Blitz sprechen mit den Gesten einer dämonisch beseelten Natur. Aus dem Dankgebet der Hirten macht Kleiber dann einen Choralgesang der ganzen Menschheit. Sehr breite Tempi schwelgen in gesanglicher Wärme und Innigkeit. Niemand vorher hat dies Stück so subjektiv, so ergreifend nachgesungen. Dabei ist jede Sentimentalität ausgeschaltet. Kleiber vermittelt ein Weltbild, ganz ins wirkliche All gestellt, von einer Konzentriertheit der mitschwingenden Gefühlselemente gehärtet, die den sphärischen Beiklang aus der Intensität ihres Ablaufs erhalten. Wir spüren einen Weltverjüngungsprozeß, wir deuten Beethovens Naturmetaphysik als Blick ins Freie, Lichte. Seine Sehnsucht war pantheistisch, Auflösung ins All.

Man hat es Kleiber auch hier vermerkt, daß er mit Imperatorendrang über Tempi und Dynamik gebietet. Aus der Intensität der singenden Einzelstimme heraus ergibt sich ihm intuitiv das Tempo und damit der Aufbau. Er rückt gewaltig in die Breite: Szene am Bach — oder im Finale der Sechsten, wo er nicht genug schwelgen kann. Oder er drängt zu gewaltiger Ballung, verkürzt bis zur Unkenntlichkeit. Wir haben in der dritten Leonoren-Ouvertüre kurz vor dem Einsatz des Trompetensignals nach dem Streicherlauf ein faszinierendes Anstürmen statt des konventionellen Ritenuto. Auch im »Don Juan« spüren wir den Hetzatem der modernen Zeit. Hier wird's ein wahres Rasen in bildschöpferischer Ekstase. Im Meistersingervorspiel schaltet er souverän über Zeitmaße, löst die schwere Polyphonie in köstliche Lustspielstimmung, die er in ihrer graziösen Beschwingtheit zu unendlichem Jubel steigert.
Der Dirigierstil Kleibers ist auf expressive Wirkungen gestellt. Er erscheint zunächst gesetzlos, weil er sich immer aus dem Werk selbst entwickelt. Das rhythmische Element herrscht vor; nur die linke Hand ähnelt bisweilen der »magischen« Beschwörergeste Nikischs. Jähe Kontraste, durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks bedingt, bestimmen die Bewegungslinie: nach Ausbrüchen heftiger rhythmischer Energieübermittelung plötzliche Bewegungslosigkeit. Ein enorm rhythmischer Elan bleibt aber auch dann suggestiver Antrieb. Wir spüren die scharfe Luft der Moderne, die neue Sachlichkeit. Kleibers Steigerungen sind eher durch die Intensität des Ablaufs als durch Pathetik der Akzentuierung so geradlinig, so mitreißend. Er wirkt in erster Linie als Orchesterdramatiker, seine Führereigenschaft quillt aus einer ungewöhnlichen Inspirationsfähigkeit. Es gibt Augenblicke, wo aus jeder Fingerspitze ein Elmsfeuer an Leidenschaft sich zu entflammen scheint. Dabei sind seine Bewegungen trotz zeitweiliger Eckigkeit nicht ohne Charme. Der ganze Körper kann musikalisches Hinströmen werden. Doch bleiben die Willensmomente vorherrschend, selbst wenn das Auge allein als Ausstrahlungsmedium benutzt wird. Er ist freilich nicht nur Polyrhythmiker, sondern auch ein ungewöhnlicher Farbkünstler ohne Schmachten. Seine Mischungen lieben das Charaktervolle, Glutbrand oder erdgraue Fahlheit. Auch als Kolorist zeigt er Orgiasmus und Brio. Über scharfe Sforzati, konzentrierte Ballungen und enge thematische Verdichtungen hinweg geht es oft in eine merkwürdige magische Transparenz der Valeurs. In seinen Farben gibt es jedenfalls keine mathematisch gleichmäßigen Unterwerte, sondern nur Leuchtkraft, nur Kontraste. Auch hier hat seine Entfesselung freier Kräfte eines selbstgebildeten Orchesters etwas Napoleonisches. Kleiber musiziert gläubig nach innen, titanisch nach der Seite äußerer Übertragungstechnik.

* * *

In dieser Verbindung liegt wohl auch der Grund seiner starken Wirkung auf das lateinische Publikum Argentiniens. Aber auch seine Programmgestaltung war neuartig. Er brachte nicht nur die Extreme: Klassik und Ultramoderne, sondern machte auch mit den Zwischenstufen bekannt: Gustav Mahlers 4. Sinfonie in G-Dur war eine hinreißend schöne südamerikanische Uraufführung; auch Franz Schrekers »Der Geburtstag der Infantin« gehört in dieselbe Reihe. Die Ultramoderne kam nur mit drei kühnen Stücken aus den »Impressioni dal Vero« des Italieners Malipiero zu Worte. Dvořaks Sinfonie aus der »Neuen Welt«, slawische Tänze Dvořaks, dann aber auch kleinere Werke der Romantik, in Deutschland abgespielt, hier unbekannt: Nicolais Ouvertüre zu den »Lustigen Weibern von Windsor«, ferner ein herrlicher, für Südamerika wirklich bahnbrechender Mozart-Abend mit der Jugendsinfonie in B (Köchel Nr. 319), der Figaro-Ouvertüre, der kleinen Nachtmusik und sechs deutschen Tänzen, eine tief ergreifende Aufführung des »Deutschen Requiem« von Johannes Brahms (in spanischer Sprache), die »9. Sinfonie« Beethovens, von Beethoven ferner die 5., 7. und 8. Sinfonie, ein österreichischer Abend mit Franz Schubert (Rosamunde) und Johann Strauß, sowie einem Militärmarsch und dem Rosenkavalierwalzer von Richard Strauß. Der Erfolg war außerordentlich. Nach dem Debakel der deutschen Oper 1926 kam dieser Mann wie ein Retter. Die deutsche Dirigententradition des Colon, die in Gefahr stand, ist gesichert. Das prägte sich bereits in einem Antrag auf einen Zyklus von 15 Konzerten im nächsten Jahre aus. Dabei sollen — zum ersten Male in Südamerika — die Missa Solemnis und alle Sinfonien Beethovens durch Kleiber aufgeführt werden. Endlich ein Mann mit dem Blick in die Zukunft, mit dem starken Fluidum der Jugend, das auf ein junges Volk ganz besonders wirkt. Außerdem ein Mann von Verantwortlichkeitsgefühl, der durch intensive Arbeit seine Tätigkeit als Kulturmission erhärtete. Sicher sind diese beiden zuletzt genannten Qualitäten: Jugend plus Strenge der Arbeit die positivsten Faktoren in der beispiellosen Verehrung, die sich Kleiber bei dem sonst leicht kalten argentinischen Publikum zu erringen wußte. Wichtig für die weitere Ausgestaltung der Konzertspielzeit des Colon waren besonders seine Choraufführungen des »Requiems« und der Neunten (bei denen *Lotte Leonard* die Sopransoli mit prachtvoller Stilsicherheit sang): hier eröffnet sich ein weites Feld, das bisher noch nicht beackert war. Man muß sich eben das argentinische Musikleben als gerade keimend vorstellen. Aber es war wichtig, daß dieses Keimen durch Kleiber unvergeßliche und unausrottbare Anregungen zum Weitersprossen erhielt. Er leistete zum erstenmal kulturelle Aufbauarbeit, indem er nachdrücklicher als alle früheren aus der Banalität der Tageskleinarbeit, die sich im kammermusikalisch zersplitterten Konzertleben von Buenos Aires bemerkbar macht, den Blick auf die alpinen Höhen der sinfonischen Musik lenkte.

HINDEMITHS »CARDILLAC«

ZUR URAUFFÜHRUNG IM DRESDENER OPERNHAUS AM 9. NOVEMBER 1926

VON

EUGEN SCHMITZ-DRESDEN

Ein führender Mann des Wiener Kunstlebens hat uns einmal vertraut, warum »draußen« unser Dresden so sehr beliebt als Opernuraufführungsstätte ist: Weil für die erste Aufnahme nicht das mindeste Risiko gegeben erscheine, denn es sei bekannt, daß das hiesige Opernpublikum allem, was man ihm vorsetzt, letzten Endes mit größter Begeisterung zustimme. Und das ist in der Tat so. Meinungskämpfe wie im Berliner, Wiener, Münchener Opernhaus gibt es im Dresdener einfach nicht. Hier in Dresden wäre selbst der »Fidelio« zunächst nicht durchgefallen, und so manche totgeborene Operneintagsfliege hat es hier am ersten Abend auf vierzig Vorhänge, Herausjubeln des Komponisten, Dichters und so weiter gebracht. Es heißt also weder etwas Neues noch etwas für oder wider Hindemiths »Cardillac« sagen, wenn man feststellt, daß seine Premiere nach anfänglich etwas gedämpfter Stimmung schließlich genau diesen Ausgang nahm. Eher war für das Werk charakteristisch die große Erwartung, mit der man ihm entgegenkam und die in dem in höchster Toilettenpracht und -feierlichkeit erstrahlenden Haus fühlbar vibrierte. Hindemith ist ja schließlich doch der anerkannte deutsche Führer der jüngsten Kompositionsrichtung, der »Neuen Musik«. Und bei dem Mangel an jüngeren Schöpferpersönlichkeiten gerade im Bereich der deutschen Oper mußte ein neuer musikdramatischer Versuch von ihm in der Tat grundsätzliche Bedeutung bekommen. Darum sollen ja auch ein Dutzend Bühnen den »Cardillac« schon vor der Uraufführung, bloß auf den Namen seines Komponisten hin, angenommen haben. Eine gewisse Sensation wird die Oper unbedingt für jede Bühne bedeuten. Ob aber darüber hinaus der etwas brachliegenden Gattung das künstlerische Heil von diesem Werke kommen wird, möchten wir nach den Eindrücken des Uraufführungsabends einigermaßen bezweifeln. Selbst auf die Gefahr hin, uns damit zu blamieren, wie weiland der selige Hanslick. (Nach Meinung der Herren von der »Neuen Musik« hat sich der allerdings gar nicht blamiert.)

Um zunächst von der Handlung zu sprechen: Cardillac ist ein berühmter Meister der Goldschmiedekunst am Hofe Ludwigs XIV. Im Zwange eines Wahnes ermordet er heimlich alle Käufer seiner Werke, um das Verkaufte wieder zu erlangen. Schließlich wird er vom Liebhaber seiner Tochter entlarvt und vom erregten Volk erschlagen. E. T. A. Hoffmann hat die Gestalt in seiner Novelle »Das Fräulein von Scuderi« literarisch verewigt. An sich ist dieser Cardillac ein ergreifendes Symbol von Künstlertragik, eine Verkörperung der zum Fanatismus gesteigerten Scheu des echten Künstlers, sein Werk, seine ureigenste Schöpfung, der profanen Öffentlichkeit preisgegeben zu sehen. Davon läßt freilich das Textgedicht, das *Ferdinand Lion* für Hindemith fertiggestellt hat, nichts ahnen. Denn jedwede Art von Psychologie ist in der »Neuen Oper« ja grundsätzlich verbannt. So erscheint dieser Cardillac nur als ein interesseloser Goldfetischist, dessen Wahn nicht einmal vor dem Glück der eigenen Tochter haltmacht, und von dem man es füglich nicht begreift, warum ihn sein edelmütiger Schwiegersohn zuletzt nach dem gewaltsamen Tod als beneidenswerten Helden und Sieger feiert. Vermutlich, damit es noch eine jener klingenden Phrasen mehr gibt, aus denen sich das ganze Textbuch zusammensetzt. Bei diesen Phrasen fehlt manchem Wort der Artikel, es sind viele Partizipia verwendet und die Satzkonstruktion ist auch sonst oft in Unordnung gebracht: solches verbürgt den nötigen poetischen Schwung! Sonst aber ist's mit der Poesie nicht weit her. Die drei Akte atmen eher Kinogeist: es geht los mit einer wilden Szene des über die geheimnisvollen Morde erregten Volkes und dem »exponierenden« Gespräch zwischen einer Dame und ihrem Kavalier. Dann kommt pikant Cardillacs erster sichtbarer Mord im Schlafzimmer eben jener Dame an eben jenem Kavalier. Der zweite Akt zeigt Cardillac in seiner Werkstatt im Umgang mit dem Goldhändler, dann dem König, der zu kaufen kommt, dann der Tochter und deren ebenfalls zum verhängnisvollen Kundenkreis zählenden Liebhaber. Der schreckbare Aufbruch zu neuen Taten mit Dolch, Larve und schwarzem Mantel schließt ab. Dritter Akt: nächtliche Straße, mißlungener Mordanfall am Schwiegersohn; Versuch einer großmütigen Rettung, aber Katastrophe heraufbeschworen durch

die Kanaille Volk. Ist das nicht ein fescher Film? Freilich fehlen — wie sagt man doch im Kino? — die »Titel«, die den Zusammenhang erklären. Und da man bei der »Neuen Musik« womöglich noch weniger vom Wort versteht als bei der alten, so wird der in Hoffmann Minderbelesene zunächst ziemlich ratlos über die Bedeutung der Sache bleiben. Wenn Franz Wilm als Wortführer der beiden Autoren in seinem »Führer zur Oper ›Cardillac‹ von Paul Hindemith«*) bemerkt: »Das Libretto muß in einer so klaren Linie die Handlung aufbauen, daß diese sozusagen durch das Auge allein erfaßbar wird«, so ist gerade dieser Grundsatz der neuen Opernästhetik im »Cardillac« jedenfalls *nicht* erfüllt.
Sonst ist's aber ein Buch, das bewußt den Formidealen der »Neuen Musik« — nicht zuletzt durch die starke Betonung des Pantomimischen — sehr entgegenkommt. Nur mußte es ein entsprechend theatralisch beanlagter Musiker in die Hand bekommen. Das ist Paul Hindemith aber durchaus nicht. Darauf deuteten schon seine um Jahre zurückliegenden ersten Versuche auf der Bühne, von denen wir in Dresden »Mörder, Hoffnung der Frauen« kennenlernten, hin. Nun aber ist es ganz offenbar geworden. Man erzählt, die Anregung zu »Cardillac« sei von Hindemiths Verleger ausgegangen. Kann sein, kann auch nicht sein. Sicher aber ist dem Werk als solchem zu entnehmen, daß es nicht im Zwange heiligen Müssens entstanden ist. Und daß Hindemith im Grunde überhaupt am Theater nicht viel Interesse hat, sondern nur eben Musik machen möchte. Ganz ähnlich wären wahrscheinlich auch Brahms und Reger zu Werke gegangen, wenn sie sich hätten verleiten lassen, eine Oper zu schreiben. So ist »Cardillac« eine »Musikantenoper« geworden. Das ist etwas anderes als eine Musizieroper, wie das neue schöne Wort lautet. »Musizieropern« haben auch Mozart und Verdi geschrieben (ja, ist nicht sogar der »Tristan« des ††† Richard Wagner so etwas Ähnliches?). Aber ihr Schaffen war dabei durchpulst von Bühnenblut und beschwingt von dramatischem Atem. Für Hindemith jedoch ist Bühne und Drama Hekuba, wenn es gilt, ein Fugato durchzuführen oder Variationen hinzubreiten. Er hat einen urromantischen Stoff, aber sein Musizieren ist von nüchternster Sachlichkeit.
Diese nüchterne Sachlichkeit aber scheint nur *ein* Ideal zu kennen: den Stil der »Neuen Musik« zu erfüllen. Dazu gehört 1. ein Kammerorchester. Zwar handelt es sich etliche Male um erregte Massenszenen, die wohl eigentlich auch Instrumentalmassen als Stütze haben müßten — allein der neue Musiker schreibt nun einmal nur für Kammerorchester: — ergo! 2. Selbiges Kammerorchester ist zu verwenden im Stil und mit den Formelementen des Bach-Zeitalters. Also wird Cardillacs Dämonik gebannt in ehrsamen Concerto-grosso-Ton. Der ist bald spielerisch, bald seriös, aber um Gottes willen nie irgendwie stärker gefühlsbetont, denn solches wäre wider das Gesetz. Auch nicht sehr farbenreich, sondern mit kompaktem Wechsel der Klanggruppen, so etwa wie wenn man Orgelregister zieht. Und natürlich darf es 3. nur geschlossene Nummern geben. Cardillac singt eine dreiteilige Dacapo-Arie und genau so auch der von ihm ermordete Kavalier. Und wenn die Tochter ihren Liebhaber erwartet, tut auch sie das in Form einer dreiteiligen Dacapo-Arie mit bachischem Ritornell, erstem Teil, zweiten Teil, Reprise — etwa wie wenn sie sänge »Blute nur, du liebes Herz«. Im übrigen gibt's Fugati, Passacaglia-Variationen, Duette in Rondo- und Sonatenform, eine Art Choralvariation — und was weiß ich. Im genannten gewissenhaften Führer von Hindemiths begeistertem Experten Franz Wilms kann man's genauer nachlesen, an der Hand des Klavierauszugs kann man's verfolgen, und wenn man gut aufpaßt, kann man's auch hören, daß die ganze Musik wirklich derart architektonisch konstruiert ist. Daß die dramatischste Tonform, das Rezitativ, nur sehr spärlich vertreten ist, erscheint ganz folgerichtig, denn was hat dieses ganze Musizieren mit dem Theater zu tun? Furchtbar rächt sich ja übrigens der geringste Fehltritt: wenn Hindemith in der Szene des Kavaliers einmal wider sein eigenes Gesetz rezitativisch wird, spukt gleich der Geist des †††Richard Wagner mit den Vernichtungssynkopen der Nibelungen. Zum Glück kommt er nicht auf. Dafür sorgt 4. die sonstige Führung der Singstimmen. Diese hat natürlich bachisch und händelisch zu sein, wenigstens in technischem Sinne, das heißt gespickt mit Figuren und Koloraturen, die an sich durchaus nicht vokal, sondern instrumental sind. Deklamation? Hekuba. 5. Daß man aber nun doch merke, die Musik sei nicht von Bach noch Händel in einer schwachen, sondern von Hindemith in einer starken Stunde geschaffen, dafür sorgt das weitere Gesetz der Neutönerei, daß jene Formen und Ausdruckswelt einer gewesenen Zeit mit moderner, metrischer und har-

*) Der von Otto Singer sehr spielbar gestaltete Klavierauszug, das Textbuch und auch der genannte Führer sind im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz, erschienen.

monischer Auflösung zu erfüllen seien. Bachs Melodien stehen nicht im Fünfvierteltakt, aber die Hindemiths. Also kann man beide nicht verwechseln. Und Bachs Kontrapunkt erscheint auf harmonische Euphonie eingestellt, der Hindemiths dagegen auf lineare Kakophonie. Zwar ist gerade in diesem Punkt »Cardillac« noch am wenigsten streng »richtungsmäßig« gehalten. Unbedingt atonal kann seine Musik gar nicht genannt werden, denn sie bedient sich immerhin manchmal des Dreiklangs sowie auch der Ausprägung einer bestimmten Tonalität als vorübergehender Würze. Aber im großen und ganzen bestimmt natürlich doch die Klangwelt des Vierklangs und der eigenwillig dissonierenden Linie den Eindruck. Also würden Bach und Händel ihr Ebenbild in dieser Oper mindestens etwas »verstimmt« wiederfinden. 6. Auch die Klangwelt des Kammerorchesters ist nicht ganz die ihre, trotz aller Concerto-grosso-Neigungen. »Der neue Komponist verwende viel Schlagzeug!« lautet das Gesetz: zwei Pauken, Triangel, Zymbeln, kleine Trommel, Tamburin, Rührtrommel, vier Jazztrommeln, Becken, große Trommel, Gong, Tamtam, zwei Glocken, Glockenspiel hat somit Hindemith den 36 übrigen Instrumenten seines Orchesters an die Seite gesetzt. Das genügt, um gelegentlich einen reichlich unbachischen Lärm zu vollführen. 7. Auch Jazzgeist muß in einer neutönerischen Oper sein. Darum ist als Leitinstrument des Helden Cardillac das Saxophon gewählt, das somit nach schüchternen Anfängen nun in aller Form Eingang in die seriöse Musik gefunden hat. Und eine Kneipenmusik im dritten Akt ist in veritablem Jazzrhythmus gehalten. Jazz im 17. Jahrhundert? Tut nichts — es muß gejazzt sein, auf daß erfüllet werde das Gesetz und Wort der Propheten der »Neuen Musik«. 8. Keine neue Musikdramatik schließlich ohne Pantomime. Darum muß das Liebesabenteuer des Kavaliers und der Besuch des Königs pantomimisch abgemacht werden, obwohl man nicht recht einsieht, warum die Leute plötzlich stumm geworden sein sollen. 9. Das schlagendste Charakterisierungsmittel der »Neuen« aber ist die Generalpause; es gibt neutönerische Opernpartituren, die sich an Generalpausen förmlich berauschen. Für Hindemiths Musikantengeist ist es zwar eine fatale Zumutung, so plötzlich einmal mit dem Musizieren aufhören zu sollen. Aber er ringt sich beim gruseligen Mordschluß des ersten Aktes sogar dieses Stilmittel »seiner« Richtung ab. Hier, wo er um jeden Preis dramatisch wirken will, heißt er seine Musik ganz schweigen und die Leute auf der Bühne allein die Sache machen. Das ist sehr einsichtsvoll. Dagegen läßt sich nichts sagen. So ist »Cardillac« eine Partitur geworden, an der jeder Schulmeister der »Neuen Musik« seine hellste Freude haben kann.

Ob aber auch sonst viele Leute? Wir gehören, wie schon gesagt, nicht zu den Glücklichen. Nicht deshalb — um's noch einmal deutlich zu betonen —, weil uns die Musik zu sehr »links« gerichtet wäre. Das ist sie erstens gar nicht, und zweitens hat man sich in diesem Sinne ja auch schon an vieles gewöhnt. Auch muß unbedingt anerkannt werden, daß in der konstruktiven Gestaltung des Ganzen viel saubere, ernste, kunstvolle Arbeit steckt. Was uns das Werk verleidet, das ist seine kühle Sachlichkeit, seine phantasielose nüchterne Trockenheit, die sich noch verschärft durch den stillosen Widerspruch zum romantischen Vorwurf und den ganzen undramatischen Charakter. Wir finden gar keinen schwungvollen, über die Stränge schlagenden Fortschritt in dieser Opernmusik, sondern nur langweilige, auf »Richtung« eingeschworene Pedanterie. Es ist gekonnte, aber auch nur gemachte Musik.

So bleibt vom lebendigen Bühneneindruck der drei sehr knapp gearbeiteten (auch Knappheit ist ja ein bekanntes und übrigens sehr vorzügliches Kriterium der »Neuen Musik«!) Akte zunächst nicht allzuviel übrig. Die an sich gut bewegten Volksszenen des ersten Aktes leiden unter Eintönigkeit und völliger Unverständlichkeit des Wortes. Stimmungsvoll ist der Beginn der zweiten Szene, das einzige Stück, das beinahe etwas aus dem Rahmen fällt. Dieser nächtliche Liebessehnsuchtsgesang der Dame könnte mit seinem pikanten Impressionismus in einer Maeterlinck-Oper jungfranzösischer Herkunft stehen. Die anschließende Pantomime, auf ein kanonisches Duett zweier Flöten gestellt, ermüdet durch den eintönigen Holzbläserklang. Der zweite Akt ist der stärkste und abwechslungsreichste. Hier kommt es einige Male zu eindrucksvollen »Kantilenen«, natürlich nicht Verdischen, sondern neutönerischen, die insbesondere im Duett zwischen Cardillac und der Tochter beinahe etwas wie ein bißchen Wärme gewinnen. Matt bleibt dagegen in der Wirkung wieder die Pantomime des Königsbesuchs, weil es der dazu geschriebenen Bläsersinfonie an geschlossener Klangfülle, auch trotz des typischen feierlichen Dreihalbetaktes an der gebotenen pompösen Einfachheit der Linie fehlt. Die Schlußszene des Cardillac ist nicht ohne gewisse dämonische Steigerung, aber der darauf folgende Aufbruch zum Mord erstickt in unromantischem äußeren Spektakel. (Was erzielen die urdramatischen Italiener

in solchen Situationen für Wirkungen mit atemraubendem Pianissimo: siehe »Othello«, siehe sogar »Tosca«!) Der letzte Akt bringt nach der fatalen Jazzmusik noch ein imponierend gearbeitetes Stück mit dem großen Quartett (Cardillac, Tochter, Offizier, Goldhändler). Das erregte Zwiegespräch zwischen Cardillac und Chor bleibt trotz oder auch wegen der Passacagliaform ohne dramatische Steigerung, der Klagegesang an Cardillacs Leiche ist mit seinen larmoyanten Melismen von ermüdender, fast unfreiwillig komisch wirkender Monotonie. Jedenfalls kein wirkungsvoller »Abgang«.

Im Herausbringen ihrer Premieren ist die Dresdener Oper nach wie vor erstklassig — vielleicht gehen auch deshalb und nicht nur wegen des Publikums die Autoren gern hierher. *Fritz Busch* als musikalischer Leiter, das *Orchester* und nicht zuletzt der *Chor* standen beherrschend über der Materie. *Issai Dobrowen* hatte die wenig dankbaren Aufgaben der Regie mit hoffmanneskem Geist zu lösen versucht, ohne natürlich das Auseinanderklaffen von Handlung und musikalischem Stil vertuschen zu können. Auch Dekorationen *(Raffaelo Busoni)* und Kostüme *(Leonhard Fanto)* waren stimmungsvoll eingestellt. *Robert Burg* sang und spielte einen dämonisch gewaltigen Cardillac, *Max Hirzel* und *Cläre Born* warben mit schönen Stimmen für die Pseudolyrik des Liebespaares. Die Episode der Dame und des Kavaliers wurde von *Grete Nikisch* und *Ludwig Eybisch* mit beherrschter Musikalität nachgezeichnet. Durchaus mit Recht lenkte sich ein großer Teil des Premierenbeifalls den Ausführenden zu. Vielleicht war es überhaupt mehr ein Aufführungserfolg als ein Werkerfolg. Das würde den Verlauf des Premierenabends immerhin verständlicher erscheinen lassen.

ECHO DER ZEITSCHRIFTEN

MUSIK UND MASCHINE

Unter diesem Titel veröffentlichen die *Musikblätter des Anbruch* (VIII/8—9) ein Sonderheft. *H. H. Stuckenschmidt* schreibt über »Mechanisierung«: »Die Maschine ist weder ein Gott noch ein Teufel. Sie wird die Welt nicht erlösen, wird aber auch keines der privaten Rechte antasten, denen die Sentimentalen nachweinen. Sie ist ein simples Hilfsmittel, höchst geeignet, das Leben der Menschen immer mehr zu erleichtern und ihnen mehr Zeit für Gedanken über sich selbst zu verschaffen.« — »Originalmusik für mechanische Instrumente« betrachtet *Ernst Toch*, während *Alexander Jemnitz* bekennt: »Mechanisierung ist Organisation; sie vermag das bisher Geschaffene, den erworbenen Besitz zu verwalten und gegebenenfalls umsichtig auszubeuten, aber sie versagt ohnmächtig vor der eigentlichsten Aufgabe aller wahrhaften Produktion: Neues zu schöpfen und den Gang der Entwicklung hierdurch zu fördern.« — *Hans Heinsheimer* wägt »Kontra und Pro«: »Der Schritt zu dem Instrument der Zukunft, das ein schon so weit mechanisiertes Instrument wie die Orgel in ihrem Grundcharakter so verändert, in ihrem Material so bestimmt, daß es ein absolut mechanisches Instrument wird, ist klein. Ist er getan, so ist die wahrhaft ›mechanisierte‹ Musik geboren.« — »Zur Psychologie der Sprechmaschinen-Aufnahme« schreibt *Ernst Viebig*: »Musik muß sich an alle wenden und kann es letzten Endes nur durch die Schallplatte. . . . Die Platte ist Produkt moderner Erfindung, demokratisch vor allem andern.« — In »Erziehung durch Sprechapparate« schließt *H. H. Stuckenschmidt*: »Der Phonograph aber hat der Hausmusik größere Dienste geleistet als alle Klavierstunden der Welt.« — Außerdem: »›Mechanische‹ Musik und das Problem der Oper« von *Max Brand*. — »Musico-Mechanico, Mechanico-Optico« von *L. Moholy-Nagy*. — »Die Sprechmaschine im Dienste der Musikwissenschaft und der Ästhetik« von *W. Heinitz*. — »Musik im Rundfunk« von *Frank Warschauer*. — »Der sprechende Film« von *Guido Bagier*: »Die *Wandlung* des Tones haben wir bereits in der Hand — wir können jedes Instrument klingen machen, wie wir wollen, so laut, so zart, so schrill, so verhauchend, wie nie zuvor — seine ***Zeitlichkeit*** ist uns gleichfalls gegeben, nur handelt es sich darum, zu *erfinden* und zu *formen*, um dieses neue Chaos der mechanisierten Töne zu bändigen; aus ihm einen neuen film-akustischen Stil mechanisierter Art hervorgehen zu lassen, damit eine neue Kompositionstechnik, einen neuen Typ ›Musiker‹ zu schaffen!« — »Das Oskalyd« von *Hans Luedtke*. — »Das Sphärophon« von *Herbert Weiskopf*. — »Biographisches zum ›Sphärophon‹« von *Jörg Mager*. — »Das Musikchronometer« von *Carl Robert Blum*. — »Notiermaschinen« von *Paul Nettl*.

Ernst Schliepe schreibt über die Frage »Mechanische Musik — eine Gefahr?« (*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 24. November 1926): »Aus dem heutigen Musikleben ist die mechanische Musik nicht mehr wegzudenken.«

H. H. Stuckenschmidt betont in »Maschinenmusik und Musikmaschine« (*Nürnberger Zeitung*, 6. November 1926) die soziale und kulturelle Bedeutung einer mechanischen Musik: »Für einen großen Teil des Publikums wird die Einführung dieser Instrumente geradezu eine Erlösung sein.«

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (22. Oktober 1926). — »Beethoven-Denkmal-Wettbewerb« von *Paul Westheim*. — (9. November 1926). — »Richard Wagner in Riga« von *Oskar Grosberg*. — (26. November 1926). — »Luigi Cherubini« von *eb*.

BERLINER TAGEBLATT (7. November 1926). — »›Dichterkomponisten‹« von *Carl Clewing*. — (13. November 1926). — »Unsere Stimme kann photographiert werden.« Eine Rundfrage über die Zukunft des sprechenden Films. — (21. November 1926). — »Kann ein Tauber Musik wahrnehmen?« von *D. Katz*. — (23. November 1926). — »Hygiene der Stimme« von *Emil Fröschels*.

BRAUNSCHWEIGISCHE LANDESZEITUNG (8. November 1926). — »Musik und Geistesstörung« von *G. Gihm*.

DEUTSCHE ZEITUNG (14. November 1926). — »Richard Wagner als Erlebnis« von *Paul Zschorlich*.

DRESDENER NEUESTE NACHRICHTEN (22. Oktober 1926). — »Hat die moderne Musik das Lachen verlernt?« von *Hermann Haas*.

FRANKFURTER ZEITUNG (23. Oktober 1926). — »Albert Lortzing« von *Kathi Meyer*. — (28. Oktober 1926). — »Die Not der deutschen Musiker« von *Eugen d'Albert*. — (22. November 1926). — »Über Auswendig-Dirigieren« von *Wilhelm Furtwängler*. Abdruck aus dem Almanach »Der Musikus«. »Ausnahmslos alles auswendig dirigieren ist daher eine Sache, die meinetwegen ihr sportliches Intersese haben mag, aber für die Kunst nicht gerade wesentlich ist. Wogegen — wie mir die Erfahrung immer wieder bestätigt — gerade die größten und tiefsten Werke unserer Literatur einer freien Interpretation aus dem Kopfe unmöglich entraten können, sollen sie auch nur einigermaßen zu ihrem Rechte kommen.«

HAMBURGER KORRESPONDENT (22. Oktober 1926). — »Lage und Aussichten des deutschen Musikinstrumentenexportes« von *Fr. H. Schmidt*.

KLASSENKAMPF (26. Oktober 1926, Halle). — »Unsere Stellung zur religiösen Musik« von *Max Leven*.

KÖLNISCHE ZEITUNG (2. November 1926). — »Luthers Lied und wir« von *Wilhelm Sauerländer*.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (5. November 1926). — »Die Musikpflege der höheren Schule« von *Otto Pretzsch*. — (19. November 1926). — »Robert Franz über Johannes Brahms« von *Erich H. Müller*.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (10. November 1926). — »Erinnerung an Verdi« von *Paul Stefan*. — (14. November 1926). — »Das Saxophon« von *F. Printz*.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (29. Oktober 1926). — »Mendelssohn und Scribe« von *Ernst Tobler*. — (17. November 1926). — »Maurice Ravel« von *H. S. Sulzberger*.

NEUES WIENER JOURNAL (18. Oktober 1926). — »Eine unbekannte Wohnung Beethovens« von *Robert Franz Müller*. — (5. November 1926). — »Die Psychologie des Dirigenten« von *Iron*. — (7. November 1926). — »Unbekannte Verdi-Briefe« von *Elsa Bienenfeld*. — (14. November 1926). — »Puccinis Tod« von *Elsa Bienenfeld*.

PESTER LLOYD (24. Oktober 1926). — »Franz Liszts Ungartum« von *Stefan v. Csekey*.

PRAGER PRESSE (31. Oktober 1926). — »Auf den Spuren des Volksliedes in Südserbien« von *Ludvik Kuba*.

STETTINER ABENDPOST (1. Dezember 1926). — »Farblichtmusik — eine neue Kunst?« von *Annema ie Hi sch*. Ein Aufsatz, der die Farblichtmusik der Oper gegenüberstellt und ihre methodische Eignung für die musikalische Formenlehre unterstreicht.

STUTTGARTER NEUES TAGBLATT (6. November 1926). — »Neue Aufgaben für Bayreuth« von *Wilhelm Altmann*.

TREMONIA (4. November 1926, Dortmund). — »Musikalische Bilanz der Zeit« von *Hermann v. Schmeidel*.

VOLKSWACHT FÜR SCHLESIEN (5. November 1926). — »Die Bedeutung des Chorgesangs im Rahmen der Volksbildung« von *Leo Kestenberg*.

VOSSISCHE ZEITUNG (6. November 1926). — »Musik und Gebärde« von *Oskar Fischel*. — (12. November 1926). — »Der Radio-Dirigent« von *Leo Blech*. — (13. November 1926). — »Beethovenfeste« von *Ludwig Schiedermair*. — »Bach musiziert mit einer fremden Jungfer« von *Leopold Hirschberg*. — (20. November 1926). — »Chopin, Polen und die Musik« von *Adolf Weißmann*.

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./44—47 (Oktober/November 1926, Berlin). — »Das Gespenst der Romantik« von *Walter Abendroth*. — »Wird klassische Musik durch ihre Aufführung im Café und Kino entweiht?« von *Kurt Westphal*. »Schwächere Werke — selbst der Großen —, die falsche Pietät auch geheiligt wissen möchte, entpuppen ihre geringere Bedeutung, wenn sie im Café beliebt sind.« — »Die charakterbildende Macht der Musik« von *Ludwig Unterholzner*. — »Der Jubel in der Musik« von *Fritz Brust*. »Echter musikalischer Jubel hat etwas von der Revolution der Masse, den Gewalten historischer Ideen, den Sturzwellen großer reformatorischer Gedanken«. — »Das Café als Maßstab der Kunst« von *Rudolf Cahn-Speyer*. Antwort auf den Aufsatz Westphals. — »Die kleinen geistlichen Chorwerke Anton Bruckners« von *Heinrich Lemacher*.

DAS ORCHESTER III/21 u. 22 (November 1926, Berlin). — »Zum Schaffen Albert Lortzings« von *Rudolf Hartmann.* — »Don Juan« von *Karl Massinger.* — »Der Orchestermusiker und die Kritik« von *Robert Hernried.*

DAS TAGEBUCH VII/45 (6. November 1926, Berlin). — »Musikdiktatur« von *Klaus Pringsheim.*

DER CHORLEITER VII/11 (November 1926, Hildburghausen). — »Die volkserzieherische Bedeutung der Musik und des Musikunterrichtes« von *Gustav Helwig.*

DER STIMMWART II/1—2 (Oktober/November 1926, Berlin). — »Shakespeare-Studien« von *George Armin.* — »Persönliches über Ludwig Wüllner« von *G. A.*

DEUTSCHE RUNDSCHAU 53. Jahrg./2 (November 1926, Berlin). — »C. M. v. Weber und seine Stellung in der modernen Kultur« von *Hermann Abert.* Eine Studie, die mit manchen schiefen Urteilen über Weber aufräumt.

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG XXIV/438 (November 1926, Berlin). — »Georg Schumann« von *Friedrich Welter.* — »Zur Ausbildung des Operndarstellers« von *Ludwig K. Mayer.*

DIE MUSIKWELT VI/11 (November 1926, Hamburg). — Es werden Antworten deutscher Musikverleger mitgeteilt, die die Frage behandeln: »Dreißig- oder fünfzigjährige Schutzfrist für Werke der Tonkunst?«

DIE STIMME XXI/2 (November 1926, Berlin). — »Sprechstimme und Atmung als Grundlage des Singens« von *Kurt Groh.* — »Über das Wesen des Musikalisch-Seins« von *Hugo Löbmann.*

FILM-TON-KUNST VI/8 (November 1926, Berlin). — »Die Technik des film-musikalischen Gleichlaufs« von *-v.* — »Horizontale oder vertikale Linie?« von *Kurt Groetschel.*

HELLWEG VI/39 (November 1926, Essen). — »Hat die Oper noch Daseinsberechtigung?« von *Otto Erhardt.*

JUNGE MENSCHEN VII/11 (November 1926, Hamburg). — In diesem der Schulgemeinde Wickersdorf gewidmeten Heft schreibt *Alfred Ehrentreich* über August Halm. »Zunächst möchte ich Halm einen Wiederentdecker Bachs nennen. Im Mittelpunkte Wickersdorfs steht dieser größte Meister deutscher Musik.«

MELOS V/10 (Oktober 1926, Berlin). — »Absoluter Gesang« von *Alexander Jemnitz.* — »Impressionistische und expressionistische Lebensform« von *Kurt Westphal.* »Der Impressionismus ist eine Kunst bejahender Lebensfreude, bejahenden Lebensgenusses ... Der Expressionismus ist eine Kunst des Jenseitigen, eine kultische, religiöse Kunst ... Der Impressionismus entspringt monistischer, der Expressionismus dualistischer Weltanschauung.« — »Soziologische Perspektiven auf neue Musik« von *Alexander Landau* †.

MUSICA SACRA 56. Jahrg./11 (November 1926, Regensburg). — »Das Choral-Offertorium ›Ave Maria‹« von *J. Wörsching.* — »Vorklassische Polyphonie« von *Willi Schmid.* — »Neue Richtlinien für den Orgelbau« von *Hugo Löbmann.* »Die Orgel hat der Reinkultur des Chorals mehr geschadet als genützt.«

MUSIK IM LEBEN II/10 (Oktober 1926, Köln). — »Einiges über die Tanzmusik unserer Zeit« von *E. Jos. Müller.* Ein Aufsatz, der die Lebensnotwendigkeit einer neuen, gesunden Tanzmusik des Volkes wertvoll unterstreicht. — »Die neue Musik und ihre organische Verbindung mit der Vergangenheit« von *Georg Böttcher.*

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./3 u. 4 (November 1926, Stuttgart). — »Vom Anschluß in der Musik« von *Armin Knab.* — »Franz von Assisi und die Tonkunst« von *Jos. M. H. Lossen-Freytag.* — *Melanie Prelinger* beendet die »Erinnerungen und Briefe aus Ferruccio Busonis Jugendzeit«. In einem Brief vom 22. VII. 1887 schreibt Busoni: »Auf Ihre Behauptung, daß äußere Eindrücke mein Schaffen in der Kunst beeinflussen müssen, könnte ich erwidern, daß die Tatsache, daß ich in den absoluten Musikformen (Kammermusik, Sinfonie) leichter erfinde und mich freier bewege, dagegen spricht. Das Wort regt in mir wohl die Stimmung an, das Metrum aber kennt meine musikalische Konzeption, und ich hätte musikalisch immer mehr oder weniger zu sagen, als es zu dem Text paßt. Das ist auch ein Übelstand der Gesangsmusik. Nämlich, die Bedeutung und die Länge des Themas bestimmen die Länge des Tonstückes. Wie schwer aber ein Thema zu treffen, das eine solche Länge bedingt, als das Gedicht eben währt! Bei der Liedform geht es nicht nur an, sondern es deckt sich; aber bei größeren Werken, bei Opern? Der fortsetzungs- und entwicklungsfähigste Gedanke muß jäh abbrechen, weil der Bariton mit bestürzter Miene hereinpoltert und ›Rache‹ schreit! Das allein würde die Unberechtigung der Oper beweisen. Und da wir von Oper sprechen, so erfahren Sie, daß es mich

freut, von einem Komponisten wie Reznicek zu hören, der hervorragend zu werden verspricht.« — »Bernard Shaw und die Musik« von *H. Schütz.* — »Der deutsche Minnegesang« von *Karl Storck.*

PULT UND TAKTSTOCK III/7/8 (September/Oktober 1926, Wien). — »Zeitgemäße und unzeitgemäße Musik« von *Erwin Stein.* — »Metronomisierung« von *Theodor Wiesengrund-Adorno.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/39—42 (November 1926, Köln). — »Valenzia« von *Max Kindle.* Gegen das Schlagerunwesen. — »Franz von Hoeßlin« von *Hans Ulmann.* — »Paul Hindemith: Cardillac« von *Gerhard Tischer.* »Ich erblicke in Hindemiths Werk eine richtunggebende Tat, deren Bedeutung bestehen bleibt, ganz gleichgültig, ob sich der Cardillac im Laufe der Zeit die Gunst des Publikums erwerben wird oder nicht. Hier ist die Lösung von der äußerlichen, beschreibenden Musik, entsprungen aus materialistischer Grundeinstellung, endgültig vollzogen und die Selbstherrlichkeit organisch gewachsener Musikformen auch in der Oper proklamiert.« — »Erich Böhlke« von *S. S.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./43—46 (Oktober/November 1926, Berlin). — »Die allgemeine Behandlung der Berufskrankheiten bei Musikern« von *Kurt Singer.* — »Waldemar von Baußnern« von *Fritz Ohrmann.* — »Hindemiths ›Cardillac‹« von *Karl Westermeyer.*

WESTERMANNS MONATSHEFTE 71. Jahrg./843 (November 1926, Berlin). — »Vererbung der musikalischen Begabung« von *W. Schweisheimer.*

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE BILDUNG II/11 (November 1926, Frankfurt a. M.). — »Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst« von *Friedrich Gennrich.*

AUSLAND

DEUTSCH-BRASILIANISCHE MUSIK- UND SÄNGERZEITUNG II/8 (Oktober 1926, São Paulo). — »Dem Gedächtnis Dr. *Heinrich Knoedt.*« Ein warmer Nachruf für den plötzlich verstorbenen Herausgeber der Zeitschrift und den tatkräftigen Förderer deutsch-brasilianischen Musiklebens.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 96. Jahrg./24—27 (Oktober/November 1926, Zürich). — »Der Ursprung des Männerchors« von *Eduard Fueter.* — »Johann Kaspar Bachofen« von *Eduard M. Fallet.* — »Robert Franz über Johannes Brahms« von *Erich H. Müller.* In einem bisher unbekannten Brief von Robert Franz heißt es: »Ehrlich gesagt: ich finde im wesentlichen keinen großen Unterschied zwischen Johannes Brahms und Joachim Raff! Meine Ohren vernehmen bei beiden nur ein Chaos, in das Ordnung zu bringen ich nicht Gott genug bin!« Weiter schreibt Robert Franz: »Brahms spielte mir seine Sonate, die als op. 1 bei Härtels erscheinen wird, vor. Schlagen Sie mich mausetot, wenn ich das Ding kapiert habe! Alles kurze, abgerissene Anläufe oder bandwurmartig ausgedehnte kontrapunktische Arbeit! Erhitzungen, von außen durch herbeigeschlepptes Strohfeuer mühsam erzielt und unterhalten, kein Glühen, das aus innen hervorbrennt ...«

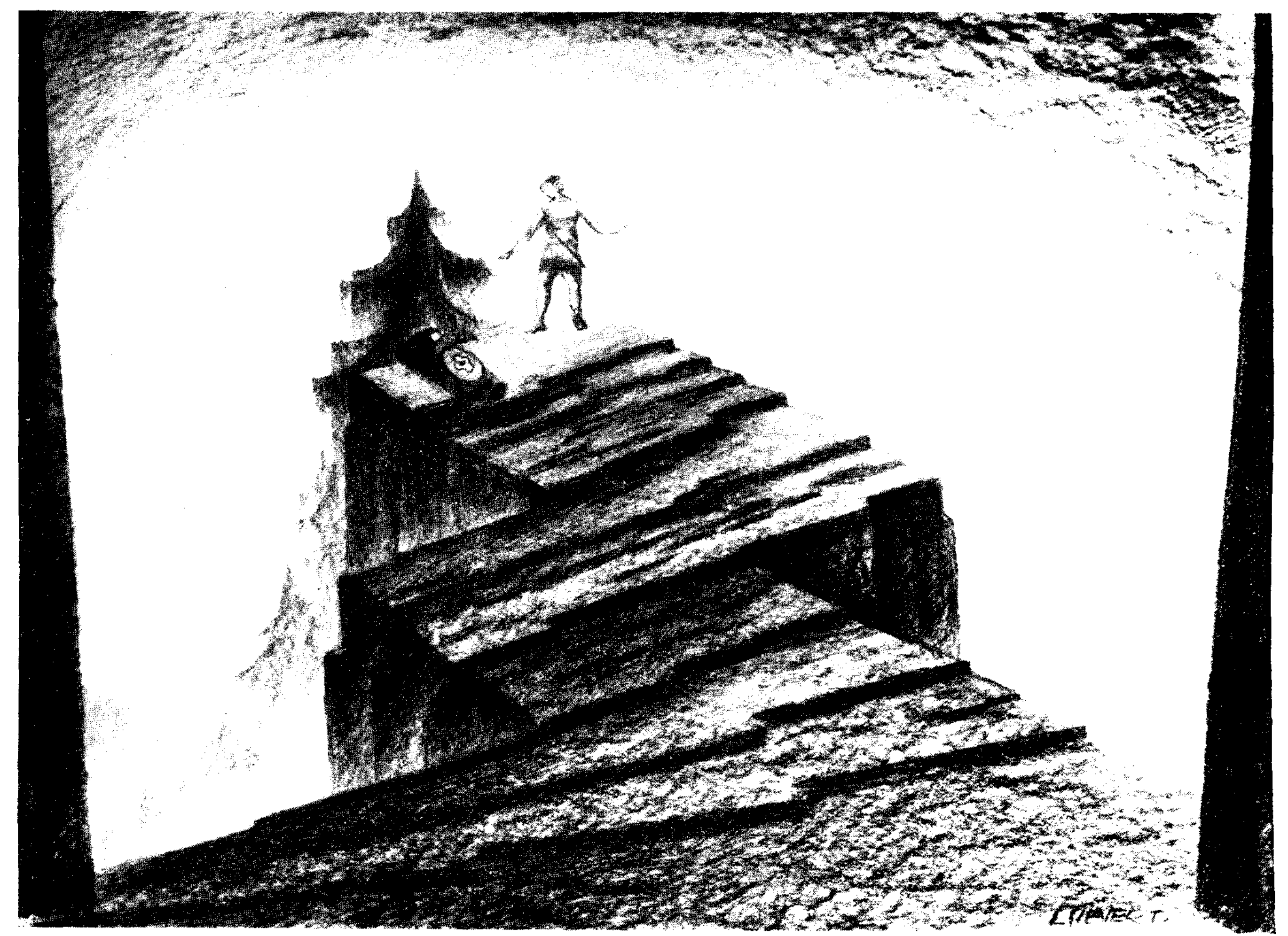
LA SEMAINE LITTÉRAIRE XXXIV/1716 (November 1926, Genf). — »Ein Musiker« von *Willy Schmid.* Über Chabrier.

DER AUFTAKT VI/9 (Oktober 1926, Prag). — »Eine neue Art des Musikunterrichtes« von *Theodor Veidl.* Über einen Unterricht, der nicht zum Ausüben eines Instrumentes, sondern nur zum Hören und Verstehen der musikalischen Kunstwerke erzieht. — »Der Humor in der Musik« von *Irmgard Leux.* — »Die Atemtechnik der Idealstimme« von *Berta Pap.*

THE CHESTERIAN VIII/58 (November 1926, London). — »Artur Honegger« von *Martial Douël.* — »Die Zwölftonleiter« von *A. Eaglefield Hull.* — »Musik und Farbe« von *D. E. Pike.* — »Das Unreale in der Musik« von *Rudolf Felber.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1005 (November 1926, London). — »Die Seele des Gesanges: eine Studie in Ideen« von *Erik Brewerton.* Ein ästhetischer Beitrag. — »Das Spektrum der Musik« von *Alexander Brent-Smith.* — »Neues Licht über die Scarlatti-Familie« von *Edward J. Dent.* — »Die Wanderung der Märkischen Spielgemeinde durch Südengland« von *Christopher Mayson.* Bericht über die unter Leitung von Georg Götsch erfolgte Englandreise.

THE SACKBUT VII/4 (November 1926, London). — »Rückkehr zu den großen Jahrhunderten« von *André Cœuroy.* Über die Gluck-Renaissance, über Lully und Couperin. — »Alexander Skrjabin« von *Boris de Schloezer.* Der Autor betrachtet Skrjabin als Revolutionär in der Musik,



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

»Walküre«: Walkürenfelsen

Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Hans Winckelmann (Hannover)



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

»Siegfried«: Wald

Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Lothar Wallerstein (Frankfurt a. M.)

dessen Einfluß sich das antirevolutionäre Frankreich zu entziehen sucht. — »Die ersten Violinvirtuosen in England« von *Jeffrey Pulver*.

LA REVUE MUSICALE VIII/1 (November 1926, Paris). — »Die Rückkehr zu Bach« von *Charles Koechlin*. Der Verfasser weist auf den prinzipiellen Gegensatz zwischen dem Schaffen der heutigen Komponisten und dem der Persönlichkeit Bachs hin, auf den jene sich allzu oft berufen möchten. Er hebt den religiösen Grundgedanken hervor, der Bachs Werk durchpulst. »Abgesehen von einigen seltenen Ausnahmen suchen unsere Zeitgenossen andere Stoffe als die Geschichte Christi oder die Versprechung eines zukünftigen Lebens. Der Glaube an die Gegenwart genügt ihnen; der Tanz um den Mensch ist ihnen viel wichtiger als die Theorien der Engel.« Während die Heutigen stets zeitgemäß sind und den Geschmack des Tages wittern, ist Bach jenseits aller »modernen Ästhetik seiner Zeit«. — »Die ersten Pariser Pianisten« von *G. de Saint-Foix*. Über Ignace-Antoine Ladurner (1766—1839). Neue Nachrichten über diesen Komponisten, der zunächst seine Studien in München begann und dann ein Hauptvertreter einer Pariser Pianistenschule wird, die der Verfasser gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Paris ansetzt. — »Firmin Lebel, Kapellmeister an Saint-Louis-des-Français in Rom (25. Oktober 1545 bis 30. September 1561)« von *Alberto Cametti*. — »Über die Auffassung der Musik« von *R. Pasmanik-Bespalova*. — »Arnold Schönberg« von *Egon Wellesz*.

LE MENESTREL 88. Jahrg./45—48 (November 1926, Paris). — »Die Jahrhundertfeier von J.-F. Talma (1763—1826)« von *Louis Buzzini*. — »Für den Gitarrenunterricht« von *Maurice Cauchie*.

PRO MUSICA QUARTERLY IV/1 (Oktober 1926, Neuyork). — »Einige akustische Fragen« von *Charles Koechlin*. — »Musik in Spanien« von *J. Herscher-Clement*. Ein Überblick über die große klassische Schule in Spanien vom 13. bis 19. Jahrhundert. — »Proust, ein Meister der Nuance« von *Maude V. P. Harzelton*. — »Charles Koechlin« von *Jeanne Herscher-Clement*. Mit einem Verzeichnis der Werke Koechlins.

THE MUSICAL QUATERLY XII/4 (Oktober 1926, Neuyork). — »Kunsthandwerk« von *Daniel Gregory Mason*. Ein Aufsatz, der lehrreich altes Kunstgewerbe und moderne Maschinenarbeit gegenüberstellt. Das Kunstgewerbe braucht die Idee des einzelnen; mit Kunst hat nichts gemeinsam das Massenprodukt, das aus Sensation und als Fabrikware der Mittelmäßigkeit organisiert ist. Der Autor betrachtet zum Schluß das Amerika des 20. Jahrhunderts und fragt: »Ist es noch länger möglich, Künstler zu sein und als Künstler zu leben?« — »Manuel de Falla« von *Edgar Istel*. Eine Studie, die des spanischen Komponisten Werke ausführlich und eindringlich bespricht. — »Die Rolle der Affektenlehre in der Musik« von *G. Chittenden Turner*. — »Die Annehmlichkeiten des Vierhändig-Spielens« von *Ernest Brennecke*. Die Studie gibt einen Überblick über die klassische und moderne vierhändige Klavierliteratur und enthält wertvolle pädagogische Ausblicke. — »Die Musik bei Shakespeare« von *Jan Nierling*. — »Das Opernpublikum Europas« von *Bennett Challis*. Persönliche Eindrücke und Erinnerungen. »Es ist interessant, festzustellen, daß die Ovationen in deutschen Opernhäusern gewöhnlich das Werk eines relativ kleinen Teils des großen Publikums sind; sie setzen, von persönlichen Freunden oder Spezialbewunderern der einzelnen Künstler inszeniert, erst gegen Ende des Aktes ein oder besser noch am Schluß der Aufführung.« — »Victor Maurel: seine Laufbahn und seine Kunst« von *Francis Rogers*. Maurel war der erste Amonasro in Verdis Aida. — »Die musikalische Mentalität Hollands« von *Herbert Antchiffe*. — »Der Gesundheitszustand der Musiker« von *James Frederick Rogers*. — »Musik und das Mittelmeer« von *Hansell Baugh*.

IL PIANOFORTE VII/11 (November 1926, Turin). — »Die jugoslawische Musik« von *Antun Dobronic*. Man erfährt Interessantes über die Geschichte jugoslawischer Musik: Im 15. Jahrhundert durchziehen Kroatien, Dalmatien, Slawonien fahrende Sänger, Gitarristen, die aus Italien, Frankreich, Deutschland und der Türkei kamen. Der Norden Jugoslawiens stand unter dem Einfluß deutscher Jesuiten. Ein altes slawisches Bibeldrama hieß Od muke spasitelja (1456). Alle slawischen Volksdramen waren von Musik begleitet; das jugoslawische Volk ist ohne Musik nicht denkbar. Die Untersuchungen seiner Volksgesänge (ojkanje) entdecken wertvolles Neuland. Aus der Reihe der Nationalkomponisten sei der Kroate Vatroslav Lisinski (1819—1854) erwähnt. — »Über Malipieros ›S. Francesco d'Assisi‹« von *Gastone Rossi-Doria*.

DE MUZIEK I/2 (November 1926, Amsterdam). — »Orlando di Lasso und die Kulturströmungen seiner Zeit« von *Adolf Sandberger*. — »Glocken und Glockenspiel in der Vokal- und Instrumentalmusik« von *Charles van den Borren*. *Eberhard Preußner*

KRITIK

BÜCHER

PAUL BEKKER: *Materiale Grundlagen der Musik.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Hier liegt eine kurze Abhandlung vor, die für das Gesamtverständnis der Bekkerschen Grundanschauungen wichtig ist, wie sie das Gebäude seiner »Musikgeschichte als Geschichte der Formwandlungen« tragen. Es wird das stete Vorhandensein konträrer ästhetischer Begriffspaare diskutiert, von denen das heute viel angewandte »polyphon und harmonisch unter keinen Umständen Satzbegriffe sind« (S. 8). Die Materialgesetzlichkeit des Klanges ergibt vielmehr »Stimmklang — organisch konstituierte Formenwelt — polyphon-vokale Wurzel« und als Gegensatz »Instrumentalklang — mechanisch konstruierte Formwelt — Harmonie — instrumentale Wurzel« (S. 15). Nachdem Jahrhunderte ein Gestalten aus rein instrumentalem Empfinden vorherrschte, scheint eine Wendung zur Formung aus betonter Vokalität Tatsache zu werden. Sonst wäre auch die Antithese »polyphon-harmonisch« kaum Möglichkeit geworden. Der Inhalt des Schriftchens hat seine Auswirkung in dem obengenannten Werke gezeitigt. *Siegfried Günther*

RICHARD BENZ: *Das Ethos der Musik.* Verlag: Wilh. Gerstung, Offenbach a. M. 1926.

Es tut mir aufrichtig leid, das ebenso schön geschriebene wie mustergültig gedruckte Schriftchen nicht so loben zu können, wie es der Verfasser der »Stunde der deutschen Musik« in vieler Hinsicht verdiente. Aber was gegen das größere, in Gesinnung und meisterlicher Formung so hervorragende Werk im Grunde einzuwenden war, tritt hier noch weit schroffer in Erscheinung: eine verkehrte Einstellung zu aller Musik nach Beethoven und Schubert, oder vielmehr die völlige Unfähigkeit, auch sie in ihren bedeutendsten Vertretern, wie Schumann, Brahms, Bruckner, Wagner, Hugo Wolf, Pfitzner usw., zu verstehen. Gewiß, man *kann* ja die Romantik mit ihrer Ichtümlichkeit überhaupt als Barbarei ablehnen — aber dann müssen meines Erachtens Beethoven und Schubert großenteils genau so fallen wie die Vorgenannten, müßte selbst ein Bach und Händel in alledem verworfen werden, was übers Sakral-Monumentale hinaus irgendein menschliches Rühren zeigt. Aber einfach zu dekretieren, alles *vor* Bach war noch nichts, und alles *nach* Schubert sei nichts mehr, ist von keinem Standpunkt als dem eines willkürlich schmäkkelnden Dilettantismus (im üblen Sinne) aus verständlich. Auch ein Hauptausgangspunkt des Verfassers, die angeblich alleinige Idealität der griechischen Ethoslehre, ist eine haltlose Konstruktion — die Griechen hatten neben der Musiklehre Platons die weitausgebaute der Sophisten (vgl. z. B. H. Aberts Abhandlung kürzlich in der »Antike«) und waren da genau so skeptisch-zynische Sensualisten wie irgendein neuester Jazz-Ästhetikus. Versöhnlich bleibt immer Benzens heiße Liebe zu »seiner« Musik, die ihn diesen Aufsatz offenbar hat als Kampfschrift gegen die St. Georgianer verfassen lassen, die ja vorgeben, *ohne* Musik wesentlich glücklicher bestehen zu können.

Hans Joachim Moser

JOHANNES VON KRIES: *Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie der Tonkunst.* Verlag: Julius Springer, Berlin 1926.

Dieses Büchlein versucht den Begriff »musikalisch« — einen der strittigsten und am wenigsten fest umgrenzten Begriffe — von neuem aufzureißen und zu zeigen, welche Fülle von Erscheinungen, Mannigfaltigkeiten und Modifikationen er in sich birgt. Der Verfasser scheidet gleich von Anfang an intellektuelle und ästhetisch-emotionelle Musikalität. Er sieht als Kräfte der ersteren Unterscheidungsvermögen und Gedächtnis und sondert dann weiter rezeptive von produktiver Musikalität. Damit ist die Problematik der ganzen Begriffsbestimmung schon von neuem aufgerollt. Die Tatsachenuntergründe werden untersucht. Im Gebiet des Ästhetisch-Emotionellen ist das Musikalisch-Schöne als außerhalb der Kette der Emotionen liegend, aber nuanciert durch diese, angesprochen. Der Spieltrieb als wesentliches Moment für das Zustandekommen ästhetischen Wohlgefallens, der schöpferische Einschuß der Hörtätigkeit, die Korrespondenz akustischer Erscheinungen mit gleichgearteten inneren Tatsachen werden festgelegt. Die leider meist etwas gegenstandslose Behandlung der Fragen, die sich zu häufig in rein abstrakten Erörterungen bewegt, hätte sicher eine fruchtbarere Form gefunden, wenn der Auseinandersetzung grundlegender psychischer Prozesse intensiver noch nachgegangen wäre. Die starke Hinwendung zu ästhetischen Problemen und musikalischen Fachfragen geschieht nicht stets glücklich. Sätze wie: »Man könnte vielleicht behaupten, daß Gefühle von der Tiefe und Mannigfaltigkeit der anklingen-

den Emotionen, von der Eigenart der musikalischen Schönheit (Beethoven, Brahms) ... niemals zuvor von irgend jemand erlebt worden waren« (S. 86), wie auch manche andere Stelle, die den Wert- und Entwicklungsgedanken ausspricht, enthalten bei der heutigen Einstellung der Musik- und der Kunstwissenschaft überhaupt mehr Konfliktstoff denn je. Das Notenbeispiel auf Seite 58 ist im Sinne einer überwundenen Theorie zu sehr handwerklich eng gedeutet, das Bachsche »Thema« auf Seite 94 kaum das »Thema« schon in seiner Ganzheit. Das Buch wird derjenige, der über die psychologischen Vorgänge beim Hören, Ausüben und Schaffen sich erstmalig orientieren will, trotzdem mit vielem Gewinn lesen. *Siegfried Günther*

WERNER KARTHAUS: *Grundlagen einer Musiktheorie, abgeleitet aus psychischen Gesetzmäßigkeiten.* Verlag: Universitätsverlag von Robert Noske in Borna-Leipzig 1925.

Der Verfasser geht von der Grundeinstellung aus, daß die bisherige Musiktheorie, die ihre Gesetze aus der Musik selbst zog, unvollständig war. Sie gab mechanische Regeln ohne die Erklärungen der inneren Notwendigkeit solcher Gesetze. Auch die Tonpsychologie eines Helmholtz und Stumpf, die sich mit der naturwissenschaftlichen Erklärung des Klanges befaßt, reicht nach des Verfassers Ansicht nicht aus, die musikalischen Phänomene wie Tonleiter, Akkord restlos zu klären. Karthaus bemüht sich nun, die Grundlagen für eine Theorie zu schaffen, die die Analyse der musikalischen Erscheinungen unter dem Gesichtswinkel der allgemeinen Psychologie vornimmt.
So erklärt er z. B. die Tonleiter nach den Gesetzen der psychischen Resultanten, der Relationen, der psychischen Kontraste. Dabei gibt er überall wertvolle Ansätze, ohne aber über diese entscheidend hinauszugelangen. Während er gerade die theoretischen Grundfragen klar und ihrem inneren Wesen gemäß untersucht, läßt der Teil, der die Anwendung auf praktische Beispiele bringen soll, erheblich nach. Ähnliches läßt sich auch von seiner Erklärung der harmonischen Verhältnisse sagen. Was Karthaus hier in gewissenhafter Arbeit zusammengetragen hat, ist neuerdings von Jöde vom Standpunkt einer lebendigen Organik aus viel umfassender gesehen worden. Immerhin bietet die Studie Karthaus' wertvolle Anregungen, die sicher auch Bausteine einer neuen Musiktheorie bilden werden. Diese aber wird sich frei halten müssen von einer *einseitigen* Betonung allgemein psychischer Verhältnisse und wird vielmehr diese verquicken müssen mit den Methoden musikorganischer Betrachtung und tonpsychologischer Forschung. *Eberhard Preußner*

GUY DE POURTALÈS: *La vie de Franz Liszt.* Verlag: Librairie Gallimard, Paris 1925.

Ich glaube mit Ausnahme der höchst überflüssigen Vor- und Nachbetrachtung, in denen der Autor sich selbst durch einen festlichen Rahmen gebührend in Szene zu setzen sich bemüht, steht in dem ganzen Buch kein Satz, den man nicht wörtlich oder wenig verändert in einem der bekannten deutschen Liszt-Bücher nachweisen kann. Eine ähnliche Ausplünderung der vorhandenen Literatur zwecks Zusammenstellung eines neuen »eigenen« Werkes ist wohl bisher kaum dagewesen. Dabei verfährt der Autor so großzügig, daß er sich nicht etwa damit begnügt, nur inhaltlich seine Vorgänger auszuschroten, sondern er übernimmt gleich ganze Abschnitte wörtlich, selbstverständlich *ohne* jede Zitierung oder Quellenangabe! So ist z. B., von ähnlichen Anleihen bei Ramann und Göllerich ganz zu schweigen, das Kapitel über Liszts Tod in Bayreuth *wortwörtlich* einfach aus meiner Liszt-Biographie übersetzt, wobei nur vorsichtigerweise einige in Wahnfried unbequeme Wahrheiten ausgelassen wurden. Irgendwie Neues oder Eigenes ist in diesem Potpourri der Liszt-Literatur natürlich nirgends zu finden, das Buch an sich ist daher völlig überflüssig und wertlos (wenigstens für Deutschland). Gegen die Art jedoch, wie Pourtalès diese Liszt-Biographie zusammenge—stellt hat, ist schärfster Protest einzulegen. *Julius Kapp*

HANS PFITZNER: *Was ist uns Weber?* Verlag: Benno Filser, Augsburg-Köln 1926.

Diese knappe Gabe des führenden Spätromantikers unserer Tage zum 100. Geburtstag des großen Vorgängers hat es wohl verdient, nachdem sie zuerst in der Weber-Nummer der »Münchner Neueste Nachrichten« erschienen war, gesondert und in bleibender Form herausgegeben zu werden — sie geht nicht nur die Pfitzner- sondern auch die Weber-Verehrer sämtlich dringend an. In ausgezeichneter Weise, scheinbar im lockeren Aufbau der Festrede, die der Aufsatz ursprünglich gewesen sein mag, aber doch in versteckt planvoller Folgerichtigkeit wird ein Charakterbild Webers entworfen,

das zum Besten neuerer Musikschriftstellerei und zum Wertvollsten des Weber-Schrifttums zählt. Daß Pfitzner sein Thema zum Anlaß nimmt, um vom Fall Weber aus auf die ganze Janusköpfigkeit unserer künstlerischen Kultur zu sprechen zu kommen, wird niemanden verwundern, der Pfitzners Denkweise kennt; und selbst wem Pfitzners Standpunkt fremd sein sollte, der wird ehrlichermaßen zugeben müssen, daß es immer besser ist, mit schrillem Warnruf Läßliche in vermeintlicher Gefahr aufzuschrecken, selbst wenn diesen das Signal nicht lieblich klingt, als mit Augurenlächeln über Gräbern zu tanzen, als sei alles nur wunderschön und die Gegenwart einzig ein Zeitalter edelster Kunstblüte. In Wirklichkeit glaube ich, daß Pfitzners Stimme gar nicht allgemein genug vernommen werden kann, denn hier redet einer nicht *über* die sondern *aus* der Kunst. *Hans Joachim Moser*

EDWARD J. DENT: *Terpander or music and the future.* Verlag: K. Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., J. Curwen & Sons, London.

In anregender Darstellung sucht der bekannte englische Musikforscher bei einem breiteren Leserkreis Verständnis für Wege und Ziele der modernen Musik zu wecken. Als Unterbau dient ihm hierbei außer grundlegenden Erörterungen über Wesen und Wirkung der Musik ein knapper musikgeschichtlicher Überblick, der das Wichtigste in kultur- und geistesgeschichtlicher Umrahmung und auch vom Standpunkt des Musikhörens aus deutlich herausarbeitet. *Willi Kahl*

JOS. MATH. HAUER: *Zwölftontechnik. Band 2. Die Lehre von den Tropen.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Der Verfasser baut seine Zwölftontechnik weiter aus. Er zeigt im Bereich der Tropen die melischen und kontrapunktischen Möglichkeiten. Bestimmend für die Gestaltung musikalischer Gebilde sind ihm zwei Energien, Schwerkraft sowie Festigkeit und Struktur (S. 6). Den Ausgleich der Spannungen und Verspannungen (S. 7), den der »Musikbaumeister« zu erwirken hat (S. 11), erreicht er im Mehrstimmigen von Kanontechnik und obstinatem Kontrapunkt aus. »Obstinat« heißt ihm hier »nicht gesangliche Bewegung der Stimmen wie bei der Kanontechnik, sondern sprunghaft, eigensinnig, obstinat« (S. 18). Das Heftchen hat für sich, daß es nicht durch hochtrabende Worte zu werben sucht, sondern daß ein gut Teil Überzeugungskraft in seinen zahlreichen Beispielen ruht. Eines geht aus allem hervor, daß die Zeit des oft zusammenhanglosen Stammelns (manchmal auch ein vorzügliches Mittel zur Verdeckung von Unfähigkeiten) als Abbild des gleich nie wiederkehrenden psychologischen Spannungsverlaufes vorüber ist, daß man auch in den am weitesten vorstoßenden Kreisen den Wert einer irgendwie wahrnehmbaren formalen Geschlossenheit wieder erkennt und benutzt, weil »Form« nur im ungünstigsten, schwächsten Falle bloßes »Schema«, sonst aber als Grundlage einer gemeinsamen Verständigung, einer Konvention also, eben unentbehrlich ist. Der stark gebundene, konstruktive Zug heutiger Musik bezeugt sein Dasein auch in diesem Heftchen. *Siegfried Günther*

LOEWY, A., und H. SCHROETTER: *Über den Energieverbrauch bei musikalischer Betätigung.* Verlag: Springer, Berlin 1926 (Sonderabdruck aus Pflügers Archiv für die gesamte Physiologie der Menschen und der Tiere, Band 211).

Die auf der Grundlage breit angelegter Untersuchungen gewonnenen Ergebnisse, die sich auf Gesang, Spiel verschiedener Instrumente und sogar auf das Dirigieren erstrecken, sind im Berufsleben des Musikers von höchster Bedeutung für jede Prophylaxe, auch da, wo nicht gerade Lungen- oder Herzerkrankung vorliegt. Hier bietet sich wertvollstes Material für eine »wissenschaftliche Erforschung und Durchleuchtung des Musikerberufs«, wie sie kürzlich A. Prietzel in der »Deutschen Musiker-Zeitung« angeregt hat. *Willi Kahl*

DER BÄR. *Jahrbuch von Breitkopf und Härtel auf das Jahr 1926.* Leipzig 1926.

Zum drittenmal geht, wiederum in schmuckem äußeren Gewand, das Breitkopfsche Jahrbuch in die Welt. Eine Reihe von Briefveröffentlichungen aus dem Verlagsarchiv stellen der Forschung neues Quellenmaterial zur Verfügung (Gelehrtenbriefe des 18. Jahrhunderts, Briefe Jos. Wölfls). Neue Verlagswerke geben Anlaß, sich über den Stil der heutigen kirchlichen Chorgesangmusik (H. Poppen) und über Komponisten des Auslandes (A. Aber) zu verbreiten. Eine wertvolle Studie von H. Roth über »Händel und Bach«, Bemerkungen von E. Schmitz über Busonis »Doktor Faust« und H. Zilchers über Farblichtmusik vervollständigen den Inhalt des wiederum sehr anregenden Bandes. *Willi Kahl*

MUSIKALIEN

PAUL HINDEMITH: *Konzert für Orchester op. 38.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Der Übergang modernen Schaffens vom kammermusikalischen Gebiet, das es zunächst ganz zu beherrschen schien, zu großen orchestralen Formen hat sich fast unbemerkt vollzogen. Deshalb unbemerkt, da er ohne Bruch, nicht gewaltsam in laut sich ankündigender neuer Form erstand, vielmehr sich organisch aus kammermusikalischer Feinarbeit heraushob. Diese Musik für Orchester ist keine Musik der Masse, sondern kunstgewerbliche Vielstimmigkeit. Jedes theatralische Pathos ist ihr fremd; dafür wird sie getragen von einem fast wilden Leben der Tonfiguren (alias Themen), das unaufhaltsam vorwärtsdrängt und nur durch die Abschattierungen solistischer und konzertanter Stellen den Gegensatz der Farben erhält. Die innere Kraft dieser Musik ist so stark, so fest, daß hier wie bei Bach im Anfang bereits das Ende beschlossen liegt. Selbst die Schwere des Basso ostinato des letzten Satzes geht auf in der tönenden Bewegung dieser Musik, die wieder nur ganz Spiel ist. Wir hören hier einen neuen Stil für Orchestermusik, am ehesten vergleichbar alter Concerto grosso-Praxis, am fremdesten klassischer oder romantischer Sinfonietechnik. Der neue Weg aber ist erst im Anfang beschritten.

Eberhard Preußner

PHILIPP JARNACH: *Streichquartett op. 16.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Jarnachs »Donaueschinger Streichquartett« wurde seit seiner aufsehenerregenden Uraufführung — seit 1923 — wiederholt gespielt und somit zur öffentlichen Diskussion gestellt. Nun liegt es im Druck vor und den aufs bloße Hören begründeten Meinungen folgt eine zwar nur aus der Lektüre hervorgegangene, die aber ihrem mit letzterem Umstand verbundenen Nachteil den Vorzug gegenüberstellen darf, zeitliche Distanz gewonnen zu haben. (Das Werk und das allsogleich darüber gefällte Urteil drücken denselben Zeitwillen aus und sind parallele Symptome, die in ihrer Zeitgebundenheit einander zwar ergänzen, aber nicht erläutern.) — Der seinerzeit befremdend ungewohnte Tonfall dieses Streichquartetts ist heute bereits gemeinverständlich. Die bewußten Siebenmeilenstiefel trägt gegenwärtig nicht allein der Künstler, sondern auch sein nachdrängendes Publikum. Gehör und Blick sind nun gewappnet und gleiten zuerst von Form zu Inhalt und schließlich vom Werk zum Schöpfer hinüber. Dieses Werk mutet fast wie das künstlerisch-menschliche Endergebnis einer ganzen Jugendentwicklung, eines ganzen Lebensabschnitts an. Nicht nur deshalb, weil sein Schöpfer den musikalisch-gedanklichen Stoff, das stilistische Problem zweifellos lange mit sich herumgetragen, in zähem Ringen und mit äußerster Kraftentfaltung gestaltet hat. Sondern hauptsächlich deswegen, weil sein Baumaterial geradezu den Eindruck von Tagebuchblättern macht. Namentlich um den ersten der beiden Sätze hat die an ihn verwendete Zeit und Energie, eine gewisse zwar unerklärliche, aber dennoch spürbare Sphäre gewoben. Er überquillt von hineingezwängten Erlebnissen und Betrachtungen, die anfänglich nur notiert, später wiederholt umgefaßt, weitergesteigert, durch neue Erfahrungen gestützt und schließlich — gleichsam als fertiges Gemälde über dem skizzierten Untergrund — fixiert worden sind. So hat die flüchtige Impression zuletzt ihr objektives Gewand, der ursprünglich romantische Entwurf seine stabilere Ausführung erhalten. Die Überfülle gleichwertiger Gesichte, das rücksichtslos Bekenntnisvolle dieser Epik leidet allerdings an einer gewissen Unübersichtlichkeit der Gliederung. Besonders im zweiten Satz. Aber all dies ist eben auch hierin ein Tagebuch, von dem man keine vollendete Formgestaltung fordern kann und darf, da es seine primäre innere Struktur eigentlich an der Hand des unmittelbar, also noch unfiltriert Erlebten weiterbildet. — Der Musiker, der aus diesem durch endgültige Fassung objektivierten Tagebuch zu uns spricht, ist ein ungewöhnlich feinnerviger, leiser Mensch. Die zahlreichen Vorschriftsvarianten für gedämpfte Spielart, die vielen »flüsternd«, »flüchtig«, »morendo«, »sotto voce«, »smorzando«, »morendo« weisen sämtlich auf einen überempfindlichen Gehörsinn, auf eine Sehnsucht nach gänzlicher Abstraktion hin, als ob dem Schöpfer vor der brutal realen Klangwerdung seines Werkes insgeheim gebangt hätte. Auch die Scheu vor unvermitteltem Nebeneinanderrücken motivisch verschiedenartiger, aber durch keinen dynamischen Gegensatz getrennter Absätze deutet hierauf und führt zu allzu sorgfältig ausgefüllten, allzu ängstlich temperierten Überleitungen, die manchmal bloß ihrer formalen Funktion halber dastehende Ornamentik ergeben. Die ästhetische Gewissenhaftigkeit des Autors schrickt vor der Gefahr einer anorganischen Folge von Gruppen zurück, ver-

gißt jedoch, daß gerade aus solch einer scheinbar losen Anordnung die Idee einer höheren Ordnung oft am hellsten hervorstrahlt (Beethoven, Mahler), wogegen das künstlich überbrückende Element immer nur künstlicher Zierat bleibt, am ehesten verwelkt und bald störend zwischen dem lebensvoller Fortbestehenden hindurchsticht. — Von den beiden Sätzen wirkt der erste schwerblütiger, aber persönlicher, der zweite gelöster, aber vom damals vorherrschenden Typ des Fortschrittlertums abhängiger. Beide Sätze enden symbolisch: der erste mit einer in sich versunken schwebenden c-moll-Kadenz, die erst von der Anfangsnote des folgenden Teils aufgelöst wird, der zweite mit einem die Verantwortung tollkühn dem Zeitgeist überlassenden C-dur-Sprung ins Freie. *Alexander Jemnitz*

KAROL SZYMANOWSKI: *Streichquartett C-dur op. 37.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Es gibt trügerische Notenbilder, die dürftiger aussehen, als wie sie klingen, und wiederum auch solche, die durch verzwickte Struktur und unverhältnismäßig einfache Klangumsetzung täuschen. Das Notenbild des vorliegenden Werks gehört überwiegend der letzteren Art an. Man verfolgt stürmisch durcheinanderwogende Stimmen, erwartungssteigernde Linien, durchläuft viele kleine und kleinste Notenwerte und sieht sich plötzlich vor einem Vexierbild, aus dessen chaotischer Wirrnis die wohlbekannten Umrisse des über seine Tristanpartitur gebeugten Wagner und des auf seine Ganztonskala hindeutenden Debussy immer klarer und fester hervortreten. — Dieses Streichquartett trägt merkwürdigerweise eine um ganze sieben Einheiten höhere Opuszahl als die »Mythes«, Szymanowskis beliebten »Drei Gedichte für Violine und Klavier«, die nicht nur violintechnisch sondern auch allgemein musikalisch weit fortgeschrittener und interessanter wirken. Von den drei Sätzen des Quartetts sind die beiden ersten zwar ungemein klangvoll gesetzt, aber gedanklich belanglos erfunden. Ungleich frischer als deren etwas verschwommene Romantik gebärdet sich der weniger kolorierte, jedoch um so klarer gezeichnete, knappe und sichere Schlußsatz, der aus einem quadritonalen Fugato herauswächst und sehr ansprechend gearbeitet ist. Die in Abständen einer kleinen Terz streng tonal durchgeführten vier Stimmen ergeben weder Ecken noch Härten und lassen die mit überschraubtem Pathos einsetzende Arbeit in geschlossener und trotz des äußerlich formalen Zwangs ungezwungen heitrer Stimmung ausklingen. Szymanowskis impressionistisches Temperament neigt somit dazu, sich im bloßen Farbenspiel zu verlieren, und tut deshalb wohl daran, sich zuweilen der Disziplin objektiver Formgebundenheit zu unterwerfen.

Alexander Jemnitz

RAYMOND CHARPENTIER: *Deux Poèmes de Baudelaire. Für Gesang, Streichquartett und Klavier.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Zwei Gedichte Baudelaires werden hier ein wenig pretiös unter genauer Fixierung der Tonhöhe und Dauer jeder Silbe deklamiert; Streichquartett und Klavier dienen zur musikalischen Ausdeutung der allgemeinen Stimmung wie des jeweiligen Wortsinnes. Wir haben, seit Wagner, Lieder, die keine Lieder mehr sind, weil an Stelle der geschlossenen Melodie der »Sprechgesang« getreten ist. Der »gesungene« Text wirkt dann vorwiegend als eine Erläuterung der gespielten Musik. Voraussetzung ist hierbei natürlich, daß die erläuterte Musik ein einheitliches Ganzes bildet. Das vorliegende Werk bietet aber lediglich die Kommentierung eines Sprechgesanges, sucht also eine höchstens im Theater mögliche Wirkung im Konzertsaal zu erzielen. Der Komponist hat dabei wohl nicht bedacht, daß entweder der Gesang oder die sinfonische Begleitung einen Eigenwert haben müsse, um auf ein Konzertpublikum Eindruck zu machen. Wenn dem Gesang wie auch der musikalischen Untermalung jede Selbständigkeit fehlt, so ist es besser, den Text zu rezitieren und die Musik ganz wegzulassen. Nebenbei sei bemerkt, daß der Klang eines Klaviers mit dem eines Streichquartetts niemals eine klangliche Einheit bildet, und daß man Klavierdissonanzen viel vorsichtiger behandeln muß als Orchesterdissonanzen. So wirkt z. B. der Klavierakkord bei dem Worte »Tod« nicht als beabsichtigte, erschütternde Dissonanz, sondern als ein fataler Fehlgriff, als eine harmonische Unsauberkeit. Und das Klaviervorspiel zum zweiten Gedicht hat eine geradezu beunruhigend konfuse Wirkung, während aus der Notenschrift hervorgeht, daß der Komponist feinste klangliche Differenzierungen beabsichtigte (die eben das registerlose Klavier nicht zu bieten vermag). Aber ganz abgesehen von solchen Einzelheiten: Man kann aus einem Baudelaireschen Gedicht weder ein Lied noch eine Arie machen. Was zwischen den Worten und zwischen den Zeilen steht, formt sich weder zu einer geschlossenen Me-

lodie noch zu logischen Harmonieketten. Baudelaires Verse sind ja die geheime Musik von etwas Abseitigem, das er weder sagen kann, noch darf, noch will. Ihren tieferen Sinn durch Töne zu mildern, erscheint ebenso unmöglich, wie der Versuch, eine nebenhergehende begleitende Musik zu schreiben, die keinen Eigenwert haben will und sich damit begnügt, den belanglosen Oberflächensinn der Worte und Sätze tonmalerisch auszudeuten.

Richard H. Stein

HERMANN REUTTER: *Fantasia apocaliptica (Erscheinungen zweier Choräle) op. 7. Variationen über das Bachsche Chorallied »Komm süßer Tod, komm sel'ge Ruh!« für Klavier op. 15.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Reutter ist begabt. Es ist kontrapunktischer Drang in ihm und eine Art des amorphen musikalischen Strömens, dessen eruptive Dumpfheit an die ersten Arbeiten von Křenek erinnert, ohne daß jener imitiert wäre. Aber ich kenne Besseres von ihm als die beiden Klavierwerke, deren Veröffentlichung verfrüht erscheint. Man versteht, daß es ein Musiker von radikalem Zug nicht leicht hat, wenn er sein Handwerk in München lernte. Die Stücke sind denn auch noch durch die Auseinandersetzung mit der Schule beengt, von der sie losstreben, ohne über ihre Mittel — es sei denn eben die kontrapunktischen — schon völlig zu verfügen. Es zeigt sich das drastisch an der Stellung zu den Choralthemen, die als cantus firmi im Sinne der schulmäßigen Choralbearbeitungen übernommen, zugleich aber von einem oftmals ganz freien Stimmgefüge umgeben werden und harmonisch gedeutet in einer Weise, die ihrem immanenten Charakter offen widerspricht. Sie bleiben fremd und unaufgelöst stehen im Organismus, der sich nach ihnen richten sollte und selbständig richtungslos verläuft. Formprobleme sind kaum ernstlich angefaßt; die Entwicklungen bröckeln dauernd, notdürftig nur sind die Brüche als Kontraste maskiert, und an totem Füllwerk ist kein Mangel. Auch der Klaviersatz langt nicht zu, hat nichts vom Instrument empfangen, ist manchmal zu polyphon und stets zu dick. Bedenklicher als solche spezifischen Momente der Unreife wirkt die Weise, mit der aus der Not der Choralthematik, einer Not der Unfertigkeit und des Akademismus zugleich, eine objektivistische Tugend gemacht wird. Trotzdem läßt sich die besondere Schönheit einer Stelle wie gerade der in der Fantasie, wo der Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« erstmals eingeführt wird, nicht überhören.

Theodor Wiesengrund-Adorno

PAUL GRAENER: *Sieben Lieder von O. J. Bierbaum op. 70.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Der Optimist Bierbaum, dessen Gedichte sich am Wunder der Natur berauschen, die für die geheimnisvolle Schönheit des Nachtdunkels feierliche Worte finden und der hoffnungsfreudigen Liebe junger Seelen ein brausendes Halleluja singen, findet in Paul Graener eine wesensverwandte Natur. Auch ihm ist die Freude an der Natur eigen, auch er lauscht gern dem Herzensschlag verliebter und liebender Menschenkinder und findet dafür Töne, die in ihrer Durchsichtigkeit überzeugen. Die Bierbaum-Lieder werden jedem Sänger Freude machen, da sie ihm Gelegenheit geben zu singen und der menschlichen Stimme keine Akrobatenkunststücke zumuten. Aber auch das Publikum wird sie gerne hören, denn sie verlangen von ihm nicht, aus kniffligen Intervallen und Harmonien einen Zusammenhang zwischen Wort und Musik zu suchen.

E. Rychnovsky

JUSTUS HERMANN WETZEL: *Zweiter Liederkreis für eine Singstimme und Klavier op. 11.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Gedichte von Hermann Hesse zu vertonen, erfordert einen Komponisten, der den leisen musikalischen Untergrund, der in allen Versen dieses Dichters schwingt, nicht durch eine laute äußere musikalische Tonwelt zerstört, sondern, in weiser Beschränkung aller äußeren Mittel, allein die innere Melodie herausarbeitet, die nun den gleichsam metaphysischen Gehalt der Worte singt. Diese Melodie in ihrer einmalig richtigen Gestalt zum Klingen zu bringen, ist die Aufgabe des Vertoners, der sich an Gedichte eines »musikalischen« Dichters heranwagt. Man kann den vorliegenden Liedern nachrühmen, daß sie diese Melodie gefunden haben. Mehr zum Lobe dieser volksliedhaften Gesänge zu sagen, erübrigt sich damit.

Eberhard Preußner

ALEXANDER JEMNITZ: *Neun Lieder op. 3; fünf Uhland-Lieder op. 11.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Da in einer kurzen Anzeige von der überaus instruktiven und sehr verborgenen Problematik dieser Lieder nicht wohl zu reden ist, so genüge ein flüchtiger Hinweis. Um *Rettung*

des Spiels ist es den Liedern zu tun; des Spiels, das vor Wahrheit heute zerfällt; des Spiels, das doch nicht ganz zerfallen mag, so wenig alle zwischenmenschliche Gemeinsamkeit je von der Geschichte getilgt wird. Es käme — scheint jene Musik auszusagen — nur darauf an, aus der Kraft unverstellter subjektiver Anschauung die frühe, unverlierbare Realität des Spiels zu restituieren, auszumerzen, was Trug ist an ihm, und die Rettung wäre gelungen. Ihr wird innerkompositorisch mit Ernst und Fähigkeit nachgefragt; bereits die Texte sind ihr angemessen, akzentuiert unliterarisch gewählt, teils antiquarische Verse von Uhland, teils private Poesien moderner Autoren minderen Ranges, unter deren Ungeschick Hofmannsthals Terzinen über Vergänglichkeit selber plötzlich ungeschickt sich ausnehmen. Auch die Worte wollen hier gerettet werden und die musikalischen Mittel bestimmen sich gleichen Sinnes. Ihre Norm deutet auf Reger zunächst; dessen Rondoton ähnelt, was an Spiel sich ereignet; ihm dankt Jemnitz die archaischen Sequenzen, die rhythmische Symmetrie über asymmetrisch beschaffener Harmonik, ihm die Neigung zum abrupten Verstummen. Doch ist es ihm damit ernster als Reger, die Erfahrung Schönbergs traf ihn. Im Harmonischen zwar nur die des frühen und mittleren, dem der Stufenreichtum abgelernt ist, die jagende Heftigkeit der Akkorde, die schwebende Tonalität. Tiefer indessen deutet auf Schönberg Jemnitz' Absicht zum Beginn und die polemische Attitüde seines Wahrheitsanspruchs, denn in jedem der Lieder findet sich ein Moment: eine einzelne Stelle oder Irregularität der Gesamtanlage oder eine unberechenbare harmonische Tendenz als sprengende Korrektur des Spiels, das sich wiederherstellen möchte, indem es sich vernichtet und zerfällt, der Hoffnung voll, es löse sich zerfallend in die Vielheit beständiger Wesenheiten, in denen sein früher Ursprung ist.

Hier jedoch waltet *Romantik*. Daß das Spiel an der Wahrheit zerfallen müsse, ist die gute Erkenntnis jener Musik, daß es im Zerfall sich bewahre, ihr Irrtum und ästhetischer Mangel. Sie trachtet Natürliches der Geschichte zu entheben, und unter den Händen wird es ihr zum ideologischen Schutz der verlorenen Tradition. Sie trachtet durch Wahrheit die Tradition zu sprengen, und sprengt nur die eigene Technik. Wenn Schönberg die fertige angriff und Primitivität ihr kontrastierte, so war es nicht die Primitivität des stummen Spiels, sondern galt aktuell und entließ Technik aus sich wieder. Jemnitz aber fixiert sie abstrakt; versöhnlich greift er die Tradition an und im Fragment, um sie zu erhalten. Seine Kritik der Technik müßte darum technische Kritik sich gefallen lassen. Ihr aber soll nicht weiter nachgegangen sein. Es sei nur aufmerksam gemacht auf ein Phänomen, dessen absonderliche Singularität stringent die Not der objektiven Situation bezeugt.

Theodor Wiesengrund-Adorno

BERNARD VAN DIEREN: *Zehn Lieder für eine Singstimme und Klavier.* Verlag: Oxford University Press, London.

Der jetzt zweiundvierzigjährige holländische Komponist gehört zu den typischen Vertretern der Experimentalästhetik. Mit jedem seiner Lieder scheint er ein illustratives Beispiel zu irgendeiner neuen These, zu irgendeiner spekulativen Anregung liefern zu wollen. Hebt hier die Takteinteilung völlig auf, mischt dort freier und strenger rhythmisierte Perioden miteinander, kommt einmal systematisch atonal, ein andermal demonstrativ tonal. Ein tendenziöser Vorschlag tritt überall hervor, und sei er letzten Endes auch nur rein drucktechnischer Natur. So läßt er die Hauptstimmen der Klavierbegleitung gelegentlich mit größeren, die Nebenstimmen mit kleineren Notenköpfen stechen. Allerorts merkt man die zweifellos ernst überlegte, aber zuweilen kleinlich befangene Absicht eines offenbar hochkultivierten Grüblers, eines feinsinnigen, ja fast allzu feinen und allzu sinnigen Literarmusikers, den es zu sämtlichen Zeitproblemen Stellung zu nehmen drängt. — Durch diese nicht bloß der Textwahl nach internationalen Lieder geht ein dualistischer Zug, der Melodie und Harmonie scharf voneinander trennt. Das Hauptaugenmerk des Autors gilt den Zusammenklängen, die er oft wechselvoll und erfinderisch zu gestalten weiß. Gewagten und häufig grundsätzlich atonalen Akkordgebilden steht jedoch eine beinahe rückständig anmutende, eindrucksarme Melodie gegenüber. Am schwächsten gerät demzufolge der architektonische Aufbau jener Werke, die ihr Gerüst lediglich vom Text her erhalten. Hieraus folgt, wie von selbst, die Bestgelungenheit der französischen Vertonungen, deren romanisch klare Textvorlage hier heilsam gliedernden Einfluß ausübt. — Aber die Oxford University Press ist eine famose Sache! Stich, Papier und Ausstattung dieser Hefte sind erstklassig und von erlesenem Geschmack. *Alexander Jemnitz*

⁎ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ⁎

OPER

BERLIN: Puccinis nachgelassene Oper »Turandot«, im April dieses Jahres in der Mailänder Scala uraufgeführt, in den Hundstagen in Dresden zur deutschen Uraufführung gebracht, hat nun ihren Weg in die *Städtische Oper* gefunden. Die Umstände waren nicht übermäßig günstig. Die Leitung des Werkes hatte zwar *Bruno Walter* übernommen, aber für die Titelpartie schien nur *Mafalda Salvatini* zur Verfügung zu stehen. Es ist nicht recht erfindlich, warum man dieser Frau zumutete, eine Rolle zu spielen, an der sie notwendig scheitern mußte. Der einzige Grund dafür scheint darin zu liegen, daß man Mafalda Salvatini als Idealtypus der Italienerin ansieht. In ihrer Heimat ist es ihr nicht gelungen, sich angenehm bemerkbar zu machen. Es war Berlin vorbehalten, sie als Primadonna zu entdecken. Seit den ungefähr zwei Dezennien, die diese Sängerin in Berlin wirkt, ist es mir nicht möglich gewesen, ihren Anspruch auf eine erste Stelle berechtigt zu finden. Es scheint, daß heute gesellschaftliche Rücksichten auch in der Kunst entscheidend sind.

Bekanntlich teilt sich die Aufmerksamkeit des Zuhörers zwischen Turandot und Liu; zwischen der Prinzessin und der Sklavin. Ja, das menschliche Interesse gehört in erster Linie dieser letzteren. Glücklicherweise war *Lotte Schöne* als Liu in jeder Hinsicht so sympathisch, daß sie den Ausfall an Turandot-Pläsir einigermaßen wettmachte. Begreiflich ist auch, daß ein Dirigent wie Bruno Walter sich mehr in die Seele der Liu als der Turandot hineinversetzt. Das heißt: er legte Gewicht auf alle weichen Töne und wollte die Grausamkeit der Prinzessin weniger wahrhaben. Puccinis Werk wurde unter den Händen Bruno Walters lyrisiert, während das, was darin große Oper ist, das auch, was orientalisch ist, mehr in den Hintergrund tritt. Man kann sich also das Werk zwar dynamisch nicht abgetönter, aber doch in der Gesamthaltung zusammengefaßter und straffer denken, als es uns hier geboten wurde. Seine farbigen Schönheiten, seine Meisterschaft in der Chorbehandlung kamen bestens zum Ausdruck. In der Szenerie entfaltete sich besonderer Glanz; gewisse bewußte Abweichungen von dem in Mailand und Dresden gegebenen Muster, vor allem die Erniedrigung der Treppe, von der herab Turandot dem Prinzen ihre Rätsel aufgibt, kann man nicht gerade als glücklich bezeichnen. Jedenfalls hat sich Herr *Tietjen*, der künftige Generalintendant, alles in allem für eine Inszenierung, die jenseits der Moderne liegt, als sehr fähig erwiesen.

Eine Sensation folgt der anderen. Der Chronist hat zu verzeichnen, daß der Tenor *Jan Kiepura*, Mitglied der Wiener Staatsoper, mit Fanfarenstößen empfangen, trotz allen Zweifeln, denen er begegnete, sich doch als Kassenmagnet bestätigt hat. Schließlich siegt ja doch immer wieder die außergewöhnliche Schönheit eines Materials, zumal wenn es eine Tenorstimme ist. Man kann das vielgebrauchte Wort von dem Juwel ohne Fassung auch auf Jan Kiepura anwenden; nur muß man hinzufügen, daß auch die Fassung durch eine ungewöhnliche Anlage zum Singen besser vorbereitet ist als sonst wohl. Von wahrer Künstlerschaft ist freilich Kiepura noch sehr weit entfernt; einmal deswegen, weil ihm die Grazien außer seiner sehr schönen Stimme und seiner Singbegabung nicht eben viel in die Wiege gelegt haben; dann aber auch, weil seine rasche Laufbahn und die Vorschußlorbeeren, die ihm gespendet worden sind, dem nunmehr allzu Berühmten den Weg zur Selbstkritik leicht versperren könnten. Geschmacklosigkeiten häuften sich in seinem Vortrage der »Donna è mobile«. Sie wurden natürlich ebenso beklatscht, wie wenn Caruso selbst auferstanden wäre.

Über die Aufführung von *Zemlinskys* »Zwerg«, der bei gewissen musikalischen Vorzügen doch leider nicht die Kraft hat, sich an der Bühne durchzusetzen, kann man ruhig hinweggehen. Es liegt ja in erster Linie schon am Textbuch selbst, daß die künstlerischen Absichten des Komponisten sich nicht auswirken können. Diese Aufführung wurde von *Fritz Zweig* in der Städtischen Oper geleitet.

Gastspiele der ungarisch-amerikanischen Sängerin *Anne Roselle* an der *Staatsoper* erinnerten an ihre Leistung als Turandot in der Dresdener Staatsoper, wo die phänomenale Höhe ihres Soprans, in der sie unerreichbar ist, sie zur idealen Turandot gemacht hatte. Diese Einseitigkeit könnte ihr, wie sich nunmehr zeigt, gefährlich werden. Die Verpflichtung *Maria Müllers* für die Staatsoper erweist sich als fruchtbar. Die Rückkehr *Kleibers* zeitigte ihre wohltätigen Folgen in einer Neueinstudierung der »Elektra« von höchstem Niveau. Es war nur natürlich, daß *Barbara Kemp* als Ergebnis ihrer künstlerischen Entwicklung auch die Elektra vorzeichnen wollte.

Alles, was bisher an ihr gerühmt worden war, summierte sich in dieser Leistung. Die Gestalt war wie aus Erz gegossen, dabei mit den menschlichen Zügen, die uns auch Halbvertiertheit nicht schuldig bleiben darf. Da überdies die Stimme infolge einer beispiellosen Selbstzucht auch in den Äußerungen der Ekstase die Schönheitsgrenze niemals verletzte, war der Eindruck dieser Elektraverkörperung großartig, selbst wenn man an die der Gutheil-Schoder zurückdenkt, die uns als in anderer Art vollkommen vorschwebt. Für diese Aufführung brauchte Kleiber nur seine Nerven und sein Musikantentum in Schwingung zu versetzen, um sie auch seinerseits ins Großartige zu heben. Aus dem Empfinden unserer Zeit heraus unterstrich er, was in dem Werk modern bleibt, ohne doch dem, was irdische Musik ist, irgend etwas von seiner Wirkung zu nehmen. Diese irdische Musik fand auch in der Chrysothemis der *Göta Ljungberg* zwingenden Ausdruck. Die Klytämnestra der *Arndt-Ober*, die anderen, auch die kleinsten Gestalten der »Elektra«, hatten ihre würdige Belichtung.

Adolf Weißmann

AACHEN: Der Schluß der vergangenen Spielzeit brachte eine musikalisch bedeutsame, aber szenisch weniger gelungene Aufführung der »Geschichte vom Soldaten« von Strawinskij, dann Puccinis »Gianni Schicchi«. Als begabter Opernregisseur führte sich mit Mozarts »Cosi fan tutte« *Reinhold Ockel* ein, dessen reiche und vielseitige Begabung für Szene und Bühnenbild dem Gesamtniveau der Oper zugute kommt. In der Neubearbeitung von Hans Pfitzner kam Marschners »Vampyr« mit *Karl Dammer* am Pult und *Fritz Düttbernd* in der Titelrolle heraus. In der Erstaufführung von Smetanas Oper »Der Kuß«, die von Leo Schottländer neu, aber dennoch nicht gründlich genug bearbeitet worden ist, bewährte sich der neue zweite Kapellmeister *Willy Hahn* als feinsinniger Musiker und als energischer und zielbewußter Orchesterführer. Zum Weber-Jubiläum gab es eine Aufführung von »Abu Hassan« mit *Rose Fränzel* und *Fritz Hölzer* in den Hauptrollen. Der aus demselben Anlaß neueinstudierte »Freischütz« war unter der stilvollen Leitung *Karl Dammers* musikalisch recht erfreulich, während die Inszenierung von *Alexander Spring*, der immer mehr zum Äußerlichen neigt, bei effektvoller Aufmachung an der Musik vorbeiging.

W. Kemp

BERN: Die im Aprilheft angedeuteten Befürchtungen über das Los des Berner Kunsttempels sind leider eingetroffen. Die unerquicklichen finanziellen Zustände haben den Verwaltungsrat veranlaßt, seine Demission zu nehmen. Das weitere Schicksal liegt noch im Dunkeln, doch konnte einstweilen durch Subventionen von Behörden und Privaten die nächste Spielsaison gerettet werden. Eine erfrischende Demonstration auf dies Debakel bildete die durchaus gelungene Erstaufführung des neuesten Werkes von Eugen d'Albert »Der Golem«, die gleich nach der Frankfurter Premiere in Szene gehen konnte. *Walter Herbert* brachte die in allen Farben schillernde Musik vortrefflich zur Geltung. Der Komponist hat es hier wie immer verstanden, aus allen herrschenden Stilarten eine bühnenwirksame Kombination zu schaffen, die namentlich in den beiden letzten Akten beim Publikum ein dankbares Echo erweckten. Bleibenden Wert birgt weder das Sujet noch die Vertonung. *Hans Kaufmann* hat seine Aufgabe als Regisseur in autoritativem Sinne gelöst. Für die gesangliche Interpretation wurden die besten Kräfte ins Treffen geführt: *Odo Ruepp* (Golem), *Felix Loeffel* (Rabbi Loew), *Maria Nezadal* (Lea) und *Willy Frey* (Jünger). Den Clou musikdramatischer Hochspannung bildete das Gastspiel der *Mailänder Scala*, das von *Max Santer* inauguriert und von *Arturo Lucon* in faszinierender Weise geleitet wurde. Die meisterhaften Darbietungen von Tosca, Rigoletto, Barbier von Sevilla, Madame Butterfly, Bohème und Mefistofele lösten bei jeweils ausverkauftem Hause die höchste Begeisterung aus.

Julius Mai

DESSAU: »Maruf« (Der Schuster von Kairo), komische Oper in fünf Akten von *Henri Rabaud*, die bisher nur über französische, englische und amerikanische Bühnen gegangen war, erlebte hier ihre deutsche *Uraufführung*. Die Handlung aus »Tausend und eine Nacht« entnommen, charakterisiert sich als ein echtes Märchensujet mit allen möglichen Unmöglichkeiten und manchen dramaturgischen Mängeln, die man aber bei solchem Stoff ohne viel Bedenken mit in Kauf nimmt. Rabauds Musik ist ein Gemisch von morgenländischer Exotik und Debussyschem Impressionismus. Oft wird man dabei auch an Verdi und Puccini erinnert, findet aber doch manch interessante Einzelzüge. Alles ist mehr auf äußere Farbigkeit und weniger auf inneren Gehalt gestellt. Intendant *Georg Hartmann*

hatte die Oper eindrucksvoll inszeniert, wobei ihm die gediegenen Entwürfe zu den Bühnenbildern und Figurinen des *Eduard Löffler* sehr zustatten kamen. Für das rein Musikalische trat Kapellmeister *Schmitz* mit vollem Erfolge ein. *Ernst Hamann*

DRESDEN: Der Dresdener Generalintendant *Dr. Reucker* hat eine verschollene italienische Jugendoper von *Cherubini* auf seiner Bühne zu neuem Leben erweckt. Das Werk heißt im Original »Lo sposo di tre« und wurde in Venedig gegeben; jetzt hat es in deutscher Textbearbeitung von *Hans Teßmer* unter dem Titel »*Don Pistacchio*, der dreifach Verlobte« in Dresden Auferstehung gefeiert. Es ist eine echte, rechte Opera buffa der Mozart-Zeit. Im Text sowohl, der die Liebesabenteuer eines albernen italienischen Landedelmannes mit genügsamer, für heutige Begriffe freilich übernaiver und bedenklich breiter Komik schildert, wie auch in der Musik, die mit dem späteren pathetischen französischen Cherubini noch gar nichts gemein hat. Es ist vielmehr der Ton, der uns durch Mozarts »Così fan tutte« wieder geläufig worden ist, nur leider doch viel spießbürgerlicher und ohne genialen Anflug. An sich sind diese zahllosen kleinen Arien und Duette und kleinen Ensembles ganz nett und fließend, aber die unabweisbare Erinnerung an parallele Mozart-Nummern führt zu ernüchternden Vergleichen. Dabei ist auch die Musik ebenso wie der Text etwas sehr redselig und gefällt sich in ständigen Wiederholungen des gleichen Ausdrucks. Die Dresdener Aufführung hatte andeutungsweise auf die Primitivität der alten Drehkulissenbühne zurückgegriffen und damit gewisse lustig stilisierende Wirkungen gewonnen. *Kutzschbach* als Dirigent musizierte in der gebotenen leichten zierlichen Linie, ein fröhliches Buffo-Ensemble mit *Waldemar Staegemann* als Liebestrottel in tausend Ängsten im Mittelpunkt, tat das übrige zu einem recht freundlichen Publikumserfolg.
Eugen Schmitz

DUISBURG: In der Oper wurde unter *Alexander Schums* Regie die Inszenierung des »Tristan« revidiert. Sie bewegte sich im realen Fahrwasser und verließ damit bewußt die bislang von der Regie in den Vordergrund geschobene Symbolik der Handlung. Der Dienst am Kunstwerk wurde durch *Paul Drachs* souveräne und hinreißende Orchesterführung zum vollen Genuß, zumal noch in *Bella Fortner-Halbaerth* als Isolde, *Hanns Bohnhoff* als Tristan, *Gerhard Tödte* als Kurwenal, *Robert v. d. Linde* als Marke und *Else Dröll-Paff* als Brangäne erstklassige Rollenvertreter zur Verfügung standen. *M. Voigt*

FRANKFURT a. M.: Wenn man die *Uraufführung* des »Golem« von *d'Albert* zu hören bekommt, — nun, dann weiß man, daß einem nicht der Menschheit Würde in die Ohren gegeben wird, und dem Kritiker sind die Lorbeeren unbestechlichen Geschmacks im voraus sicher. Es will freilich scheinen, daß die dräuend erhobenen Federn einen Schutzwall darstellen, den die eifernden Betrachter um sich erbauen, um selber sicher zu sein vor der Behelligung durch minder fügsame Werke: wer gar so laut bekennt, daß der d'Albert nichts taugt, ist zunächst der Frage enthoben, wie es sich mit dem Strawinskij verhält, und bleibt doch gewissermaßen eine Standesperson. Wie ein literarischer Beurteiler etwa, der sich mit der Hinrichtung Sudermanns seine Sporen verdient, mit denen sich allerdings heute längst nicht mehr so wirksam rasseln ließe wie stets noch im Bereiche des musikalischen Seitenstücks. Es genüge hier also die Konstatierung: daß die Oper tatsächlich genau so ist, wie ihre entschlossenen Feinde sie sich vorstellen; fast als ob sie von ihnen komponiert wäre. Vielleicht ist sie ein wenig sorgfältiger gemacht als d'Alberts frühere Opera — wer kennt sich da aus? — vielleicht etwas matter erfunden. Neben weiten Strecken der schlichtesten Langeweile finden sich kürzere Partien von bezwingender, aber unfreiwilliger Komik; ein Wiegenlied kommt darin vor, an das keine Beschreibung heranreicht. Die provinzialen Triumphe des »Golem« dürften somit außer Frage stehen. Interesse gebührt dem Werk in anderer Richtung. Das Textbuch von Ferdinand Lion liest sich wie ein gutes Libretto trotz der deplacierten Ambitionen, die es wahllos und beharrlich auf Dostojewskij, Freud und Buber richtet, um sein Niveau zu heben, während sie das saubere Opernniveau herabdrücken. Aber dies Buch mit den wirksamen Aktschlüssen, den erotischen Sensatiönchen und der mystischen Sauce schwächt sich rapid ab auf der Szene. Daran trägt nicht allein d'Albert Schuld, dessen antiquarische Programmusik die subtileren Reizreaktionen vergißt, auch nicht Buber, der sich, von solchem Milieu rezipiert, gewiß drastischer als religiöser Innendekorateur enthüllt denn je-

mals in seinen feierlich dargebotenen Schriften. Das Schicksal des Librettos ist von der Situation vorgezeichnet. Es läßt sich nicht, nach dem Verfall der romantisch-mythologischen Opernpoesie, die endende Musikdramatik konservieren auf einem Spannungstheater, dessen sinnfällige Fabeln längst alle Realität verloren; deren Scheinhaftigkeit von Musik tiefer nur akzentuiert wird. So völlig versunken ist die Wirklichkeit aller bloßen, wie immer auch symbolisch frisierten Begebenheiten, die die Bühne als wirklich zitiert, daß die Spannung, mit der einmal jene Wirklichkeit sich bekräftigen mochte, überhaupt nicht mehr offenbar wird. Man darf sich die Erneuerung der Oper nicht zu harmlos denken. — Um den »Golem« setzten sich als Führer *Krauß* und *Wallerstein*, als Solisten der Premiere besonders Fräulein *Kandt* und Herr *Stern* ein. Der Beifall war, zumal nach dem zweiten Akt, sehr beträchtlich. — Soviel vom »Golem«. Den anderen d'Albert, der die Appassionata spielt, vermochte das tönerne Spectaculum nicht zu berühren. — An einem Abend der Laxenburger Tanzgruppe *Kratina* gab es die Erstaufführung von *Milhauds* Barpantomime »Le bœuf sur le toit«. Die Musik wäre, isoliert genommen, ganz belanglos, gewinnt aber eine sehr legitime groteske Perspektive durch die Zuordnung zu einer überaus treffsicheren, lustig hohlen Handlung von *Cocteau*, deren teils kriminelle, teils sexuelle Zwischenfälle sie mit unerschütterlichem Gleichmut begleitet. Die Aufführung war entzückend.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GERA: In deutscher *Uraufführung* brachte die Oper des Reußischen Theaters das Erstlingswerk des spanischen Komponisten *Manuel de Falla*, das sich »Ein kurzes Leben« (La vita breve) betitelt und bereits vor reichlich 20 Jahren entstand. Die zweiaktige Oper, die, ohne Pause gespielt, noch keine 50 Minuten dauern würde, spiegelt in starken Reflexen veristische und impressionalistische Beeindruckungen aus vergangenen Zeiten wider. Um die an sich sehr dürftige Handlung des Stückes, das als »Spiel« bezeichnet wird und das tragische Erleben eines von seinem reichen Verführer treulos verlassenen Zigeunermädchens schildert, ranken sich buntbewegte Szenen und namentlich Tänze, die dem Ganzen ein prächtiges spanisches Kolorit verleihen. Der Tondichter ist ein Mann von künstlerischer Stärke und Eigenart im Rahmen der in seinem Werke reflektierten Einflüsse. Für die Geraer Oper ward die Uraufführung zu einem Ereignis. In die Ehren des Premierenabends konnten sich vor allem *A. M. Szenkar* als feinnerviger Dirigent, *Hans Schulz-Dornburg* als Spielleiter, *Hans Blanke* als trefflicher Bühnenbildschaffer, sowie *Friedel Algers*, *Emma Vilmar-Hansen*, *Edmund Eichinger*, *Theodor Zentes* und *Yvonne Georgi* teilen. Die Reußische Kapelle gab ihr Bestes.

Carl Zahn

HAMBURG: Die Stadttheaterleitung (nebst den gleichfalls in Verlegenheiten sich mühenden Erbauern) hat die Versprechungen, die sich aus dem Umbau der Dammthorbühne ergeben sollten und aus der Anpreisung, dort finde sich die zeitgemäßeste und vollkommenste technische Armierung eines Theaters, bis heute nicht wahrmachen können. Der die hohen Ausgaben (aus Staatsmitteln) multiplizierende Apparat ist noch festgeschraubt. Die geforderten Aufklärungen sind unergiebig und die deswegen aus der »Bürgerschaft« (Staatsvertretung) an den Senat gerichteten Anfragen und Forderungen nach Rechtfertigung bewilligter und neu beantragter Zuschüsse werden vermutlich im Laufe des Jahres noch beantwortet werden! Die »teure Halle« kann die prahlerisch versprochenen Neustudierungen (allein sechs Wagner-Werken zugedacht) nicht zeigen. Und den Unmut, der allgemein ist, beseitigt auch die eben erst recht provinzlerisch herausgebrachte Neustudierung von Halévys »Jüdin« nicht, deren Zugkraft allein *Dusolina Giannini* gewesen, die die Recha übrigens erstmals Deutsch gab, neben drei anderen, die sie italienisch gesungen — als Zugkraft, die endlich mal das Umbautheater allemal zu füllen vermochte; gleich *Lotte Lehmann* und *Elisabeth Schumann*. Die von Intendant *Sachse* befürworteten Neuengagements sind auch weiterhin als ergiebig oder zugfähig nicht aufgefallen.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Der Erstaufführung von Leoš Janáčeks mährischem Bauerndrama »Jenufa« wurde hier starkes Interesse entgegengebracht, ebenso der *Uraufführung* von *Bernhard Schusters* dreiaktiger romantischer Oper »*Der Jungbrunnen*«, deren Fabel und Handlung, geweckt durch Lukas Cranachs gleichnamiges Gemälde, vom Komponisten selber stammt. Die Prosaskizze hat *Wilhelm Holzamer* in fließende, gutklingende Verse ge-

bracht. Die Dichtung ist reich an Ideen, Symbolen und weltanschaulichen Gegensätzen. Antike, Heidentum und Christentum prallen aufeinander — die Liebe siegt. Ava, die Heldin der Oper, menschenverachtend, von häßlichem Äußern, aber rein geblieben als Weib, nimmt nach anfänglichem Widerstreben die Mission auf sich, die noch heidnische Stadt Godinheim, ein altdeutsches Sodom, vom göttlichen Fluche zu erlösen. Ihre Aufgabe ist doppelter Art: Sie soll in einen ferngelegenen Wunderquell steigen, der sie verjüngt und verschönt, sie darf aber niemals die so gewonnene geweihte Schönheit einem Manne schenken. Doch schon bald nach dem sie verwandelnden Bade verliert sie ihr Herz an den jungen Recken Dietmar und verfällt dadurch selbst dem Fluch: Sie und der Geliebte erblinden. Aber beide halten fest zusammen, über zwölf Jahre hausen sie in weltabgesunkener Einsamkeit. Ihr inzwischen herangewachsenes Söhnchen Eilhart sehnt sich fort aus dem Walde, und willig lassen sich die Eltern von dem Knaben führen. Die erste Stadt, die sie betreten, ist Godinheim. Göttweih heißt sie nun, da sich die Bewohner zum christlichen Glauben bekehrt haben. Hier harren Avas die letzten und schwersten Prüfungen, denn die Fanatiker wollen sie steinigen, als sie sich zu erkennen gibt und nach ihrer Veränderung durch den Wunderbrunnen von niemand erkannt werden kann. Da erscheint jener Apostel Ammonius, der sie einst für das Rettungswerk gewonnen hatte, erklärt sie durch ihre ehrliche Buße frei von Schuld und gibt durch Fürbitte beiden Gatten das Augenlicht zurück.

Die Oper ist ein Jugendwerk des Komponisten, vor 25 Jahren geschrieben, im instrumentalen Teil aber erst 1920 zu Ende geführt. Reicher, üppiger Glanz ist der Partitur gegeben, mehr als die an sich gute Erstaufführung unter *Heinz Knöll* erkennen ließ. Der orchestrale Teil hatte der Dichtung und den Sängern gegenüber zu viel Übergewicht. Dadurch gingen viele farbige Feinheiten der Schusterschen Musik verloren. Denn rhythmisch und melodisch zeigt sie viel Frische und Lebendigkeit, wovon gleich die ersten Szenen Zeugnis ablegen. Im zweiten Aufzug fallen die Reigenmelodie des Moosweibchens Trolla und das große, steigerungsmächtige Duett zwischen Ava und Dietmar ins Ohr, im dritten Eilharts reizendes Liedchen im altdeutschen Ton, Avas stolzes Auftreten gegen die Göttweiher Bürger und das hochgeführte Schlußensemble. Satztechnik und instrumentale Einkleidung verraten überall die geübte, geschmackvoll disponierende Hand. Das Werk trug einen starken Erfolg davon, Bernhard Schuster wurde viele Male gerufen. In den Hauptpartien zeigten *Hedy Iracema-Brügelmann* (Ava), *Theo Strack* (Dietmar), *Walter Warth* (Ammonius) und *Hermann Wucherpfennig* (der große Pan) ihre reife Kunst. Schöne Verlebendigung des Spiels hatte Oberspielleiter *Otto Krauß* geschaffen. *Anton Rudolph*

KASSEL: In diesem Bündnis Kokoschka-Křenek, in dem das bildhaft-visionäre Erlebnis *zuerst* da war, dann den Rahmen des Zweidimensionalen sprengte, um in die weiten Dimensionen der Dichtung hineinzuwachsen, aus denen sich das Drama »Orpheus und Eurydike« erhob, um mit dem feierlich-farbigen Gewand einer starken dramatischen Erlebnismusik umkleidet zu werden, in diesem Bündnis Kokoschka-Křenek ist der Komponist der Stärkere. Kokoschka nimmt die antike Sage rein äußerlich, um sie allgemeinmenschlich umzugestalten und auszudeuten. Das einfache Nichtumsehendürfen ist in das Problem des Nichtfragendürfens (als mythisch-symbolisches Motiv der Neugier von allgemeiner Geltung) hinein vertieft und dadurch in seiner Kraft und Bedeutung gesteigert worden. Daraus wächst das Problem des Mißtrauens als Motiv der Tragik der Neugier, womit wir das Kernproblem des Dramas erkannt haben. Eurydike, durch Sehnsucht freveInd, soll dafür durch eine siebenjährige Strafe in der Unterwelt sühnen, wo sie Hades zur Untreue gegen Orpheus verführt. Dieser, von Sehnsucht getrieben, will Eurydike noch vor Ablauf der Frist aus der Unterwelt emporholen. Sein Mißtrauen ruft ihr Geständnis hervor. Er tötet sie, irrt dann im Wahnsinn umher, seine Leier vermag nicht mehr zu tönen, bis er in einem unwirklichen Reich vom Geist Eurydikes selbst getötet wird. Orpheus und Eurydike verkörpern so den Schicksalskampf positiver und negativer Lebenskräfte. Er endet damit, daß mit dem Tode beider das Leid stirbt. Nur Psyche, die mit Amor vereinigt wird, steht nach dem Tode des Paares wieder in dem Gnadenlichte der Sonne, vor dem alle furchtbaren Schattenwelten weichen.

Die Dichtung, mit mancherlei Dunkelheiten und Künstlichkeiten befrachtet, kommt dem Dramatiker der Musik doch sehr entgegen. Ihre Spannung und Geladenheit, die Schwere und Wucht des Erlebens lösen in Křenek die Energien und Ekstasen seiner dramatischen

Musik aus. Dunkelheiten und Rätsel, die im Wort ungelöste Reste blieben, erhalten im *Ton* eine psychisch-tragende Kraft von starker Intensität. Die reiche Bildhaftigkeit des symbolistischen Dramas, das dem Chor und den Massenszenen breiten Raum gibt, das gleichnishafte Geschehnisse an Menschen und Vorgängen zur anschaulichen Ballung zwingt, ist mit starken Gefühlen und mit ekstatischem Erleben gesättigt. An eine solche Situation knüpft die dramatische Erlebnismusik Ernst Křeneks an. Er will mit diesem Opernwerk weder ein Programm noch ein Rezept geben. Der seelisch-symbolische Gehalt der Dichtung soll seinen erschöpfenden dramatischen Ausdruck finden — weiter nichts. Da gibt es keine Diskussion über »tonal« oder »atonal«; denn diese Dinge, die der musikalischen Struktur eines Werkes angehören, ergeben sich zufällig, oder, wenn man lieber will, zwangsläufig, da immer das unmittelbare Erleben maßgebend bleibt. Die leitmotivische Arbeit wird nicht (wie es bei Schreker noch vorkommt) durch rein klangliche Ausdrucksmittel erdrückt, sondern der Klang hat im Gesamtorganismus des musikalischen Geschehens seine sich einordnende Bedeutung. Křenek kann wunderfeine Melodie entfalten, aber er entwickelt die dramatischen Situationen von innen heraus, ohne irgendeiner Veräußerlichung Vorherrschaft einzuräumen. Es wäre unrichtig, vom bildvisionären Antrieb seines Schaffens zu sprechen. In Kokoschka mag sich die Bildvision zu rein dichterischer Gestaltung erheben. Křenek geht immer von der eigenen musikalischen Inspiration aus: Wort, Bild und Handlung empfangen erst vom *Ton* aus den tiefen Sinn und die starke Begeistigung.

Wenn Ton, Farbe und Wort wieder das Symbol eines Geistigen sind, dann mußte auch das Bühnenbild auf solcher Grundlage errichtet werden. Das hatte Intendant *Paul Bekker* getan. Die Bühnenbilder waren stark als Einheit empfunden, waren straff im Rhythmus, schalteten in Form und Raumgestaltung alle Details aus, weil die Schlagkraft von Licht und Farbe, dann die Richtungsgegensätze im dreidimensionalen Raum selbst maßgebend waren. So erfüllten die Bilder hohe Ansprüche, die man sowohl im Rhythmus, im Symbolhaften wie im rein Bühnendekorativen zu stellen genötigt ist: wir erinnern nur an die visionäre Phantastik, die Erinnerungen an Dantes Hölle aufsteigen ließ. *Ernst Zulauf* ist wegen der ausgezeichneten Führung des Orchesters zu loben; *Grete Reinhard* als Eurydike bot eine stark durchblutete Leistung, die weit über den Durchschnitt hinausragte.

Christian Burger

KÖLN: Puccinis »Turandot« hat auch hier schon in wenigen Wochen erwiesen, daß sie nicht die herzenbezwingende Kraft der Mimi oder der Butterfly hat. *Hans Strohbach* hatte in der Inszenierung das Chinesische stilisiert und in Kostüm und Dekoration ungewöhnlich fesselnde Wirkungen erreicht. Als Spielleiter führt er lebendig die Chorszenen, zeigt sich aber sonst oft allzu stark von der Revue beeinflußt. Orchester und Chor unter *Eugen Szenkars* Leitung, von den Darstellern die stimmlich strahlende *Elsa Förster* als Turandot, *Kalenberg* als Prinz und *Henny Neumann-Knapp* als Liu sind rühmend hervorzuheben. Heftigsten Widerspruch bei der Kritik und den Opernbesuchern erregte die von *Szenkar* geleitete *Uraufführung* der Ballettpantomime »Der wunderbare Mandarin« von *Béla Bartók*, deren von Melchior Lengyel entworfene Handlung nichts weiter als eine Dirnen- und Zuhältergeschichte ist. Das Wunderbare des Mandarins äußert sich darin, daß er vor Liebesgier nicht sterben kann, obwohl er erdrosselt, erstochen und erhängt wird, und daß er seinen Mördern den Gefallen erst erweist, nachdem sich die Dirne hat umarmen lassen. Bartóks atonale Geräuschmusik unterstreicht die Vorgänge mit groben Klangmitteln in ganz ungeistiger Art, ohne Witz oder erkennbare groteske Absicht. Strohbach stellte den Mandarin in die Karikatur einer Wedekindschen Welt. Nach dem Theaterlärm wurde die Pantomime mit der einzigen Aufführung begraben und mit ihr auch die wiederaufgeführte Oper »Herzog Blaubarts Burg« von Bartók. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: Die für den März nächsten Jahres zu erwartenden Feierlichkeiten anläßlich des hundertjährigen Todestages von Ludwig van Beethoven kündigten sich in einer völligen Neueinstudierung des »Fidelio« an, die unsere Oper im November herausbrachte. Man darf sagen, daß es keinen würdigeren Auftakt für die Beethoven-Feier hätte geben können. *Gustav Brecher* hat auch mit dieser Neueinstudierung wieder bewiesen, in welch glücklicher Weise sich bei ihm eine zu den letzten Geheimnissen dieser Partitur vordringende Geistigkeit mit gesundem musikalischem Empfinden verbindet. Der rich-

tunggebende Wert dieser »Fidelio«-Aufführung liegt in der Durcharbeitung und stilistischen Ausgeglichenheit des Ensembles, in der auf intensivsten Ausdruck gestellten Diktion der Chöre. Hinter dem so erreichten, ungewöhnlich hohen Gesamtniveau treten die Einzelleistungen als solche zurück. Für die Gestaltung des Bühnenbildes hatte man wiederum *Panos Aravantinos* gewonnen, der sich mit seinen Entwürfen zu »Parsifal« und dem »Barbier von Bagdad« bereits früher in glänzender Form in Leipzig eingeführt hat. Auch dieses Mal hat er seine Aufgabe im ganzen mit überlegenem Geschmack und sicherer Einfühlungsgabe erfüllt. Einige Naturalismen im Bühnenbild wird man als illusionsstörend bei späteren Aufführungen wohl wieder entfernen. Die Regie bei dieser Aufführung führte *Walter Brügmann*, dabei sehr glücklich alle Opernschablone meidend, freilich auch hier wieder mehr vom Schauspiel ausgehend als von der Partitur. — Eine Reihe prominenter Gäste war an verschiedenen Abenden in der Oper zu begrüßen, *Lotte Lehmann* (Wien) als Elsa, *Tino Pattiera* als Alvaro (Macht des Schicksals), *Richard Tauber* als Pedro. Für den Kassenrapport der Oper sind die Gastspiele gewiß eine Notwendigkeit. In künstlerischer Beziehung bringen sie keineswegs in allen Fällen besonders glückliche Überraschungen. Unser Ensemble ist jetzt so in sich gefestigt, daß in stilistischer Beziehung die Leistung des Gastes vielfach hinter der entsprechenden Leistung der ständig zum Verband der Leipziger Oper gehörenden Kräfte zurückbleibt. Am empfindlichsten war das bei dem Hans Sachs *Michael Bohnens* der Fall, der an diesem Abend überhaupt wenig Lust zum Singen zu haben schien.

Adolf Aber

LONDON: Unter dem Patronat höchster und allerhöchster Herrschaften, wie man früher gesagt haben würde, kam ein neues Opernunternehmen zustande, über dessen Zukunft man sich einer gewissen Skepsis nicht entziehen kann. Dilettanten und Fachmusiker nehmen an den Aufführungen teil, und das Resultat ist zunächst nicht gerade ermutigend. Vielleicht hängt das mit der Wahl der Eröffnungsoper zusammen, der »Ippolita in den Hügeln« von *Adela Maddison*. Die Komponistin ist eine Schülerin Faurés, die mir bis jetzt nur durch ein gutgeschriebenes und in mancher Beziehung talentvolles Klavierquintett bekannt war. Allein zur Oper fehlt ihr zunächst die dramatische Begabung, sie versucht den gefährlichen Weg zu beschreiten, den Debussy in »Pelléas et Mélisande« einschlug, und erreicht nur eine leere Deklamation, deren Öde durch konventionelle Kadenzierung eher verdichtet als unterbrochen wird. Nur in einem kurzen, hübsch inszenierten Ballett im zweiten Akt erreicht die Musik eine gewisse Grazie. Vielleicht wären noch die Finales des ersten und zweiten Aufzuges als gelungen zu bezeichnen. Der Text, die hübsche Novelle des feinnervigen Schriftstellers *Maurice Hewletts* hatte den Kontrast zwischen der heißblütigen Liebe des Volkes und der überfeinerten »Collegi d'Amore« des Mittelalters zum Vorwurf. In der Oper war von diesem anziehenden Thema kaum noch eine Spur vorhanden, was übrig blieb, war eine auf Verkleidung beruhende Handlung, die, unserer Zeit überhaupt wenig angemessen, höchstens durch leichtflüssige, anspruchslose Musik hätte schmackhaft werden können. Schade um den Aufwand an Kräften. — Vorläufig muß also noch *Diaghilews Russisches Ballett* die mangelnde Oper ersetzen. Es tut es in seiner Weise meisterhaft. Als »Novität« bis jetzt nur Debussys »Après-midi d'un Faune« (Strawinskijs Feuervogel ist angesagt) — eine etwas entkräftete Wiedergabe der Choreographie Nijinskijs — sagen wir »ad usum Delphini«. Was wir zu sehen bekamen, ersetzte die Schwäche des Originals durch eine gewisse stilisierte, zärtliche Grazie, die allerdings ihren Reiz besitzt, aber mit der Konzeption Mallarmis, Debussys und Nijinskijs nichts gemein hat. Auch war Woizikowskij kaum der richtige Darsteller für den Faun. Man hätte besser daran getan, ihn dem jungen Serge Lifar zu überlassen, dessen vollendete Kunst, wundervolle Geschmeidigkeit und dessen Züge selbst der Rolle ein ganz anderes Ansehen verliehen hätten.

L. Dunton Green

MÜNSTER: Dem ersten deutschen *Händel-Fest der Deutschen Händel-Gesellschaft* sah man von allen Seiten mit großer Spannung entgegen. Einerseits durfte man das erste öffentliche Auftreten der Händel-Gesellschaft in einem großen Rahmen wohl als eine Art Visitenkarte ansehen, mit der die Gesellschaft ihr Programm bekanntgab, andererseits war die Wahl der Stadt Münster als Tagungsort von großem Interesse. Man darf darin mit Recht eine Anerkennung sehen für die in Münster tätigen Kräfte am Werke

Händels, für den schon in Göttingen und Hannover bekannt gewordenen Händel-Regisseur *Hanns Niedecken-Gebhardt* und für *Rudolf Schulz-Dornburg*, dem sein Ruf als Mentor der Jüngsten durchaus nicht im Wege steht zu einer begeisterten Hingabe an die starke Primitivität und unkomplizierte Gesundheit Händels.

Das Fest wurde eröffnet mit dem »Ezio« im Theater der Stadt. Man kennt die Regie Niedecken-Gebhardts in *der* Richtung, daß sie den bewegten dramatischen Stimmungsmomenten der Musik einen körperbewegten Ausdrucksakzent hinzugesellt, wodurch die Bühne an Spannung und Wirkung um ein Ungeheures gewinnt. Der »Ezio« war in dieser Durchführung eine glänzende Rechtfertigung für die neue Bühne, war in der solistischen Besetzung mit *W. Wissiak* als Valentinian, mit *Maria Pos-Carloforti* als Fulvia, mit *Reiner Minten* als Massimo, mit *B. Bergmann* als Varo und mit *Walter Jooß* als Ezio eine musikalische Schönheit, zu der Schulz-Dornburg mit dem städtischen Orchester Pate stand. Der zweite und dritte Abend galt der chorischen und der Orchestermusik mit großem Klangkörper. Eine überaus reizvolle Morgenmusik wurde in besonderem Rahmen eine kleine Kostbarkeit für sich. Von großer Bedeutung für den zukünftigen Weg der Händel-Regie wurde die szenische Aufführung des Oratoriums »Alexander Balus«. Schon mit »Herakles« und »Theodora« hatten Niedecken-Gebhardt und Schulz-Dornburg die Wege der Oratoriuminszenierung mit Erfolg beschritten, hatten die dramatische Gestaltungskraft in die tänzerisch bewegte Ausdrucksgeste umgesetzt und ohne Schädigung der Musik etwas Neues geschaffen, das aus dem Geiste der dramatischen und schildernden Musik entstand und sich mit dem Oratorium zu einer organischen Einheit verband. Mit der Inszenierung von »Alexander Balus« zeichnete sich der Weg der neuen Händel-Regie noch schärfer als bisher heraus. Bewußte Abwendung vom effektvollen, nur dem Effekt dienenden Bilde und Betonung des Oratorischen waren das klar erkannte und klar erkennbare Ziel der Inszenierung. Mit großem Aufwand von etwa 800 Mitwirkenden ging vor fast 5000 Menschen und mit stürmischem Beifall das Spiel zu Ende. Man hatte in Münster, der alten Stadt von Geschichte und Kultur, eine allgemein anerkannt große Tat erlebt. Verliefen auch nicht alle Darbietungen ohne Reibung mit den in der Ungewohntheit liegenden größeren Schwierigkeiten, so bleibt doch als Gesamtresultat ein ungeheures Plus für das Wirken der Händel-Gesellschaft zurück, das in erster Linie dem Intendanten des Theaters der Stadt Münster, Schulz-Dornburg, dem Bühnenbildner *Heinrich Heckroth*, dem Leiter der Choreographie *Kurt Jooß* und *Jens Keith* sowie den zahlreichen Solisten der Abende zu danken ist. *Rudolf Predeek*

NEAPEL: Eine *Uraufführung* außerhalb der offiziellen Stagione des San Carlo Theaters gehört zu den Seltenheiten. Das Politeama Giacosa brachte in seiner Herbstsaison die Oper »Saulo e Maria«, Text von *Menotti Bula*, Musik von *Marchese Genoese di Geria* zur Aufführung. Das Textbuch leidet an einer fatalen Ähnlichkeit mit Massenets »Thais«. Eine schöne Kurtisane wird durch den Propheten Johabath bekehrt und verwirft ihren weltlichen Bewerber Saul. Zu dieser dürftigen und lang ausgesponnenen Handlung hat Genoese di Geria eine Musik geschrieben, die sich bemüht, in den Puccini-Stil der modernen, italienischen Oper oratorienhaft-mystische Anklänge zu mischen. Eine achtungswerte Leistung, aber kein lebensfähiges Werk. *Maximilian Claar*

PARIS: Emanuel Chabriers »Gwendoline« wurde in der Bearbeitung von Frau Mendès von der Opéra wieder aufgenommen. 1886 in Brüssel uraufgeführt, hörte man die Oper 1889/90 in Karlsruhe und München, 1893 in Paris in der Opéra; die letzte Wiederholung datiert vom Jahr 1911.

In der Opéra-Comique fand am 29. November die *Uraufführung* der dramatischen Legende »La Tisseuse d'orties« der beiden Schweizer *M. R. Morax* (Textdichter) und *Gustave Doret* statt. Diesem symbolischen Stück, das zeitlos in einem unbestimmten Königreich spielt, liegt als leitender Gedanke die Erlösung durch Liebe zugrunde — ein Thema, das nicht neu. Ein junger König, Lionel, wird uns vorgestellt, herzlos, ohne Mitgefühl für menschlichen Schmerz. Er ist, man weiß nicht warum, seiner Macht, der Vergnügungen und der Liebe überdrüssig . . . Im Gegensatz zu ihm ein armes, demütiges Mädchen, eine Nesselweberin, die im eigenen Elend noch danach trachtet, andere zu trösten, und dadurch Befriedigung findet. Der sündhafte und unglückliche König wird durch ihr Dulden erlöst; sie führt ihn einem neuen Leben des Mitleids und der Liebe zu.

Doret hat sich angelegen sein lassen, das Grau in Grau der vier Akte der Legende durch völlige Einförmigkeit noch zu erhöhen, einige Stellen ausgenommen. Er hat sie in ein musikalisches Gewebe gehüllt, das der Richtung der Entstehungsepoche der Partitur (man sagt vor etwa 15 Jahren) entspricht. Die Zeit ist vorüber und sie erscheint schon unmodern. Trotz des vorhandenen Talentes gelangt der Komponist nur selten dahin, die wenig lebendige Handlung wirklich zu beleben. Und trotz schöner, bewegter Stellen, die jedoch nicht aus sich herausgehen, fühlt sich der Zuhörer niemals bezwungen, weder durch die zarten noch durch die kräftigen Szenen. Zweifellos ist der Mangel an Interesse nicht nur auf das Libretto, sondern auch auf die ungleiche Durcharbeitung zurückzuführen — abgesehen vom Orchester; dieses ist klassisch, verleugnet aber nicht den Stil der Meister um 1910. Es erschreckt nicht durch unbekannten oder beleidigenden Klang, durch fremde Harmonie, durch exzentrischen Rhythmus; und leider entgehen auch die ansprechendsten Episoden nicht der Monotonie, die sich über das ganze Werk durch den Schleier der Nesselweberin ausbreitet. Die interessanten Chöre, die an verschiedenen Stellen das große Leitmotiv »Bienheureux ceux qui pleurent« verkünden, entgehen unglücklicherweise nicht nur den Augen, sondern auch durch mangelhafte Wiedergabe den Ohren der Zuhörer, und das nimmt dem Werk einen Reiz, auf den der Komponist gerade rechnen konnte. Seine Partitur ist gediegen ohne Zweifel, entbehrt aber jenes »nescio quid«, das sonst die Meisterwerke, wenigstens die bleibenden, ausmacht. *Albert Wolff* leitete das Orchester, die Hauptrollen waren sehr gut durch die Damen *Croiza*, *Soyer*, *Calvet*, die Herren *Lapelletrie* und *Hérent* besetzt. *J. G. Prod'homme*

PLAUEN i. V.: »Der tolle Cosimo« ist der Titel eines musikalischen Bühnenwerkes von *Camillo Hildebrand*, das jüngst im Stadttheater zur *Uraufführung* kam. Es ist keine Oper und ist keine Operette. Der Verfasser des Textbuches *Georg R. Felke* nennt es »ein heiteres Spiel von Liebe und Tod«. Er hätte es besser ein Kindermärchen, ein Weihnachtsstück für Kinder nennen sollen. Denn für Erwachsene ist das Spiel zu läppisch und entbehrt sogar des holden Grundgedankens, der so viele Märchen selbst für Große genießbar macht. Ein ganz theaterfremder Schriftsteller hat das Buch geschrieben, und Gott weiß, was Camillo Hildebrand veranlaßt haben mag, dies Libretto zu komponieren. Man hätte ihm einen anderen Dichter gewünscht, denn die Musik, die er zu Felkes Versen geschrieben hat, ist sehr hübsch, flüssig, lebendig, melodiös und vortrefflich instrumentiert. An der zwiespältigen Haltung des Textbuches krankt natürlich auch die Musik. Sie liebäugelt mit dem Operettenjargon und enthält doch auch eine größere Zahl feiner empfundener Nummern. Die hiesige Aufführung, die nicht ohne Beifall blieb, tat im Orchester und auf der Bühne alles mögliche, um das Werk zu halten.

Ernst Günther

SCHWERIN i. M.: *Robert Alfred Kirchners* neue Oper »Sündflut« gelangte im Mecklenburgischen Staatstheater zu einer *Uraufführung*, die als ein ehrlicher und beachtenswerter Erfolg für den Komponisten zu verbuchen ist. Die Handlung ist dem Roman von Johannes Dose »Rungholts Ende« entlehnt. Kirchner wandert zwar den Pfad des Modernen, den er in seiner ersten Oper »Der Tod des Musikers« eingeschlagen hat, weiter, aber er verschmäht nicht mehr so eigenwillig den Einschlag der Melodie, seine Musik wirkt hier wesentlich klarer und stimmungsreicher, seine Motive sind klangschön und präzise. Eigenartig wirkt eine Fuge, die für Tenor und Baß geschrieben ist und das musikalische Fundament für eine längere Szene bildet. Auf die alte Oper greift Kirchner auch mit einer eingefügten Ballade (Königin Garlitt von Engelland) zurück. Ein etwas sentimental anmutendes Duo zwischen Geige und Violoncell schließt das Werk ab. Ein sinfonisches Zwischenspiel schildert mit glänzender Instrumentation den drohenden Ausbruch der Sturmflut, und auch sonst weist das Werk manche charakteristischen Schönheiten auf. Es sei der Beachtung der deutschen Theaterleitungen angelegentlichst empfohlen. Die Schweriner Uraufführung darf als ein Beweis dafür betrachtet werden, daß hier bei der Einstudierung neuer Werke von Regie und Orchesterleitung mit liebevollem Eifer und, was mehr ist, mit Feingefühl für die Ideen der Autoren gearbeitet wird. Oberregisseur *Friederici* und Kapellmeister *Lutze* legten in gemeinsamer Zusammenarbeit viel Ehre ein. In der Hauptpartie des Vikars bewährte sich *Hjalmar Oernes* prachtvoller Heldentenor in überragender Weise.

Paul Fr. Evers

WIEN: Das Interesse für Verdis »Forza del destino«, das durch *Franz Werfels* Bearbeitung erweckt wurde, hat auch die Wiener Staatsoper veranlaßt, eine Aufführung dieser halb vergessenen Oper zu versuchen. Es scheint indessen fraglich, ob sich die Widerstände, die sich gegen einen wirklichen und dauernden Erfolg dieses Werkes geltend machten, durch eine noch so glückliche Bearbeitung beseitigen lassen. Gewiß hat Werfel sein Möglichstes getan, einige sehr vorteilhafte szenische Umstellungen vorgenommen und vor allem für eine ordentliche Übersetzung gesorgt; daran aber, daß die Frau dieser Oper nach dem zweiten Akt verschwindet und erst in der Schlußszene des vierten wieder erscheint, um an der Seite des Geliebten zu sterben, daß drei auf die Dauer etwas ermüdende Tenor-Bariton-Auseinandersetzungen in eintöniger Reihe einander folgen, daran konnte er nichts ändern. Die unvorteilhafte dramaturgische Disposition, aber auch eine gewisse stilistische Zwiespältigkeit im musikalischen Teil, die bei aller Bewunderung der Schönheiten und der Genialitäten der Partitur nicht wegzuleugnen ist — »La forza del destino« ist das Werk einer gärenden und noch durchaus nicht völlig geklärten Vorbereitungs- und Übergangszeit —, diese Umstände sind es, die jeden Rettungsversuch immer wieder problematisch erscheinen lassen. Die Aufführung hatte ihre besondere Sensation: das Debüt der Frau *Schenker-Angerer*, einer Dame der Wiener Gesellschaft, die, ohne die üblichen Anfängerinnenstadien absolviert zu haben, den Schritt auf die Bretter gleich in einer tragenden Premierenrolle machte. Ihr besonders schöner, süßer und individuell timbrierter Sopran rechtfertigte durchaus dieses nicht ungefährliche Experiment. Piano und Mittellage bedürfen wohl noch einiger technischen Nachhilfe; aber die Höhe entfaltet bereits überraschende Leuchtkraft und außerordentlichen Wohllaut. Auch sonst stützte sich die Aufführung mit *Piccaver*, *Schipper* und *Mayr* einzig auf die Stimmindividualitäten der Darsteller; was Inszenierung, Regie und den allgemeinen Geist der Aufführung betrifft, blieb manches zu wünschen übrig. *Heinrich Kralik*

WÜRZBURG: Als letzte Festgabe der Beethoven-Weber-Woche hat das Stadttheater Würzburg unter der Leitung von *Heinrich K. Strohm* Otto Zoffs Schauspiel »Preziosa« (die Webersche Musik hat *Michael v. Zadora* bearbeitet) *uraufgeführt*. Es war ein Ausklang, den man seiner qualitativen Unzulänglichkeit wegen bei dem Musikfest des Würzburger Stadttheaters nicht erwartet hatte. Es geht nicht an, daß eine Burleske realistischster Art mit dem romantisch klingenden Namen »Preziosa« überschrieben, mit der verinnerlichten Musik C. M. v. Webers umkleidet wird. Im Rahmen einer abenteuerlichen Groteske wird die sonst leicht verständliche Musik des großen Meisters unverständlich. Das Ganze ist ein Wiederbelebungsversuch, der wie der komische Aufputz einer kinomäßig verbastelten Theatermache anmutet. Darstellerisch wurde der Abend von dem Würzburger Schauspielensemble, so gut es eben ging, gerettet. *Wolfgang A. Salm*

KONZERT

BERLIN: Man sehnt sich immer nach dem neuen Orchesterklang; nach einem, der die Fesseln der Romantik und Nachromantik abgestreift hat. Er ist uns, wenn auch in kleinerem Rahmen, durch ein »Morgenklangspiel« gegeben worden, das *Philipp Jarnach* geschrieben, *Furtwängler* in einem Philharmonischen Konzert *uraufgeführt* hat. Es steckt gewiß nichts Revolutionäres in diesem Stück, das sich ja schon im Titel gegen einen solchen Verdacht wehrt. Aber dieses Morgenklangspiel, so wenig es sich an ein hergebrachtes Schema hält, ist doch organisiert, durchsichtig und selbst für ein unvorbereitetes Publikum erfreulich. Der Weg von der Suite zu der Form dieses Stückes ist ohne weiteres erkennbar, obwohl Wiederholungen und Unterstreichungen fehlen. Das sichere Formgefühl des Romanen verknüpft sich hier mit dem Streben nach Sachlichkeit des Wahldeutschen.

Ein Blick auf die »4 Tänze für Orchester« von *Karol Rathaus* zeigt uns die Problematik eines Menschen, der ringend seinen Weg sucht. Man mag in früheren Arbeiten durch das Überwiegen des Intellektuellen gestört werden: hier drängt es sich nicht ebensosehr auf. Der Komponist hat sich durch den Tanzrhythmus den Weg zu einer etwas helleren Art des Schaffens selbst vorgeschrieben. Daß er aus natürlichem Drang von der Hauptstraße der Musik abbiegt, wissen wir schon. Aber seine Phantasie bleibt trotz allen Hemmungen, die ihr der Intellekt entgegenstellt, zeugungskräftig, und sie hat es nie so sehr bewiesen wie gerade im Falle der vier Tänze. Selbst das im gemeinen Sinne Melodische

findet hier Raum. Im übrigen wird selbstverständlich, was man dionysisch nennt, kaum in den Vordergrund gerückt. Auch der Orchesterklang ist nicht ohne Eigenart, so sehr namentlich Strawinskij seinen Einfluß geltend macht.
Kleiber hatte diese Stücke mit jener Liebe studiert, die ihn allem Zeitgenössischen gegenüber auszeichnet; und er fand auch, wie sich von selbst versteht, hierfür den rechten Ton.
Abende der *I. G. N. M.*, Ortsgruppe Berlin, führen uns das *Novak-Frank-Quartett* aus Prag, darauf das *Wiener Quartett* und mit ihnen einige Werke zu, die nicht den Reiz absoluter Neuheit haben, die aber wieder aufzuführen ein Verdienst ist: das Streichquartett op. 34 von *Ernst Toch*, die Stücke für Streichquartett von *Anton von Webern* gehören hierzu.
Der Name *Ernst Roters* gewinnt einen anderen Klang. Er, bisher tief im Romantischen befangen, ist nun sehr modern geworden, wenn auch in einer Art, die den inneren Kampf anzeigt und vor ungelöste Klangprobleme stellt. So tritt er mit einem Trio für Geige, Cello, Saxophon auf, dem die letzte Geschliffenheit fehlt, das aber in Einzelheiten interessant bleibt.
Es wäre von den mancherlei Veranstaltungen am Bußtag und am Totensonntag unter *Siegfried Ochs* und *Georg Schumann* zu erzählen; auch von manchen anderen, die mehr jenseits der großen Konzertsäle sich abspielten. In diesem Augenblick steht das Konzertleben in einer sogenannten Blüte, wenn auch nicht zu verkennen ist, daß der Debütant eine größere Seltenheit ist als früher, wo man noch besinnungslos seinen Obolus für ein Konzert spendete. Heute sind auch die Musikanten, deren Besinnungslosigkeit von Hause aus ohnegleichen ist, etwas bedenkenvoller geworden. Immerhin wagen sich auch jetzt noch allerlei Instrumentalisten hervor, während die Sängerinnen vorsichtiger sind. Das Ausland sendet uns einen Klavierspieler wie *Lyell Barbour*, dessen anspruchslose, aber musikgesättigte Art sehr freundlich berührte; *Marie Antoinette Aussenac*, eine energievolle Pianistin, die mindestens Liszt mit starker Wirkung hinstellte.
Man kehrt gern bei den »*Freunden alter Musik*« ein, deren Sprecherin die Cembalistin *Alice Ehlers* ist, und hört alt-englische Musik in bemerkenswerter Ausführung; man beobachtet den Zug der Quartettvereinigungen und freut sich besonders des *Guarneri-Quartetts*, das sein Zusammenspiel zu letzter klanglicher Verfeinerung gebracht hat.
Es scheint also wieder alles beim alten; in Wirklichkeit ist es aber nicht so, denn das Einzelereignis hat zweifellos an Wert verloren. *Adolf Weißmann*

BOCHUM: Mit der endgültigen Übernahme des Generalmusikdirektorpostens durch den Wiener *Leopold Reichwein* scheint hier eine neue Ära der kunsterzieherischen Entwicklung anzubrechen. Jedenfalls muß wundernehmen, daß die Taten des Orchesterführers zu einem Besuch der Konzerte ermuntern, wie man ihn bislang kaum kannte. Hier hat eben ein auserwählter, genialer Gestalter ohne Effekthascherei etwas zu vergeben, das selbst dem Laien aus den einfachsten Kreisen verständlich wird und ihm als feiertägliches Erlebnis in die schweren Stunden der Arbeit beim Eisenhütten- oder Bergwerk folgt. Die Kultivierung des Bodens setzte zielbewußt mit einem besinnlichen Verweilen bei Mozarts g-moll-Sinfonie, Beethovens Vierter, Schumanns Zweiter und Bruckners Dritter ein. Obwohl deren musikalische Inhalte dem Stammpublikum durchaus vertraut waren, überraschte es Reichwein mit seinem ausgezeichneten Orchester durch eine gefühlbeschwingte Analyse der Partituren von solcher Schönheit, wie sie wohl selten verwirklicht werden mag. Der Grund lag darin, daß die Empfindlichkeit seines künstlerischen Gewissens nicht die geringste Halbheit in der Ausführung duldete, gab er doch selbst durch die gedächtnismäßige Beherrschung der Werke das beste Vorbild, wonach die unwirkliche Welt der Klänge nur durch Leistungen in höchster Vollendung dem Volke nahe gebracht werden kann. Die Einführung des jungen Wiener Pianisten *Friedrich Wührer* im Ruhrgebiet war mit der tiefschürfenden Darbietung des dritten Klavierkonzerts von Beethoven verknüpft. Dienstfertig, brüderlich und freundschaftlich ergeben, wie ein Apostel, dem eine heilige Mission obliegt, erfüllt Reichwein auch seine Pflichten gegenüber den zeitgenössischen Tondichtern. Allerdings nicht ohne gewissenhafte Überprüfung des fortschrittlichen Wertes ihrer Arbeiten. Sein jüngstes Werben galt der reichsdeutschen Erstaufführung der 6. Sinfonie des Russen Nikolai Mjaskowskij. Ihr Inhalt spiegelt die Schmerzzustände wider, welche der Komponist beim Tode ihm nahestehender Personen empfand. Rhythmische Klippen, tonale Engführungen und ungewöhnliche dynamische

Verteilungen sichern vornehmlich den ersten beiden Sätzen eine wildleidenschaftliche, zerrissene Note, der Reichwein in gebändigter Zeichensprache das Letzte an Gefühlswahrheit zukommen ließ. In den Schlußteilen, die auch einer kammermusikalischen Besetzung das Wort zu melancholischem Ausdruck geben, wurde das typisch Russische offenbar und löste am Ende in der vom Musikvereinschor gesungenen Trauerweise das Gefühl der Erschöpfung aus. Der Eindruck der Wiedergabe war stark. Auf dem Gebiet der Kammermusikpflege durfte man dem *Treichler-Quartett*, *Otto Schneeberg* (Flöte) und *Arno Schütze* (Klavier) die Bekanntschaft mit Brahms' H-dur-Trio und einer Triosonate für konzertierende Flöte, Violine und Klavier aus dem Musikalischen Opfer von J. S. Bach danken. Die von *Konrad Sarrazin* geleitete *städtische Singschule* nahm sich des Volksliedes an. *Max Voigt*

BRESLAU: In den Konzerten des Orchestervereins wird eifrig Novitätenpflege getrieben. Das ausgezeichnet organisierte, von seinen Dirigenten *Georg Dohrn* und *Hermann Behr* zu hoher Leistungsfähigkeit erzogene *Schlesische Landesorchester* ermöglicht die technisch makellose Wiedergabe auch der anspruchvollsten Werke. Die Abonnementskonzerte brachten: »Thema und Variationen für großes Orchester« von *E. N. v. Reznicek* und »Sinfonie a-moll op. 16« von *Günter Raphael*. Das Variationenwerk gefiel durch sein reizvolles Thema und seine namentlich im instrumentalen Sinne fantasievolle Abwandlung. Raphaels Sinfonie ist das mit einigen Längen und vielen Reminiszenzen behaftete Jugendwerk eines starken Könners und temperamentvollen Musikers. Die Aufnahme war freundlich, aber nicht durchschlagend. Einen nach Form und Gehalt bedeutungsvollen Kammermusikabend gaben *Hanna Schmack* (Violine), *Hans Riphahn* (Bratsche) und *Käte Sträußler* (Klavier). Er machte mit selten gehörter Literatur bekannt: Sonate für Geige und Bratsche von Mozart, Solosonate für Bratsche von Hindemith und Trio h-moll op. 2 von Reger. Riphahn, der Bratscher des Dresdener Streichquartetts, erwies sich besonders in der Hindemith-Sonate als Meister von großem Format. Er spielte das spröde, technisch widerhaarige Werk mit einer Überlegenheit und Verinnerlichung, daß sein ästhetisch-problematischer Charakter kaum zum Bewußtsein kam. Hindemith errang einen unbestrittenen Erfolg. Eine bemerkenswerte Choraufführung fand in der Magdalenenkirche anläßlich der Siebenhundert-Jahrfeier des Gotteshauses statt. Der Kantor der Kirche, *Gerhard Zeggert*, brachte Beethovens hier selten gehörte C-dur-Messe eindrucksvoll heraus. Unter den Solistenkonzerten ragten ein Schubert-Abend *Ludwig Wüllners* und ein Lieder- und Balladenabend von *Lula Mysz-Gmeiner* durch die geistigen Werte der Darstellung hervor. Eine musikalische Morgenfeier des Stadttheaters machte mit Liedkompositionen *Emil Mattiesens* bekannt. Intendant *Josef Turnau* gehört zu dem kleinen Kreis der überzeugten Verehrer des eigenartigen Gelehrten und Tondichters, und in einem warmherzigen Einführungsvortrag suchte er für den eigene Wege gehenden Freund Verständnis zu wecken. Wenn auch nicht alle von *Käte Heidersbach*, *Jella Hochreiter* und *Paul Lohmann* gesungenen Lieder bis zum Innern des Hörers vordrangen, so gewann man doch den Eindruck, vor Äußerungen einer Persönlichkeit von Gepräge zu stehen. Das Festkonzert zur Feier der 25 jährigen Dirigententätigkeit Dohrns und Behrs war zwar eine Veranstaltung von lokaler Bedeutung, verdient aber auch an dieser Stelle Erwähnung, weil beide Künstler ihr Amt, der Kunst an hervorragendster Stelle zu dienen, mit dem Einsatz ihrer reichen Kräfte ein Vierteljahrhundert lang verwalten.
Rudolf Bilke

FRANKFURT a. M.: *Ernst Wendel* brachte in einem Montagskonzert des Sinfonieorchesters die 7. Sinfonie von Mahler zur ersten Aufführung in Frankfurt. Daß das Werk, eines der größten des Meisters, nach Tiefe des Fundaments und Freiheit des Baus seinen letzten Stücken bereits ebenbürtig und der Achten an Realität gewiß überlegen, so lange Zeit brauchte, um in eine Stadt zu dringen, die sich auf ihr fortgeschrittenes Musikleben so viel zugute tut, ist beschämend; erfreulich, daß es den Weg doch endlich fand und seine Macht über die Hörer bewies; eine seltsame Macht, da die Sinfonie aus der Einsamkeit der personalen Existenz ins Leere tönt und gleichwohl vernommen wird. Dem Dirigenten ist für das Wagnis der Aufführung — immer noch ein Wagnis — ungeschmälert zu danken. Aber Gerechtigkeit fordert das Eingeständnis: daß die Aufführung als solche nicht entfernt zulangte und an Gesamtniveau weit unter der Wiedergabe der Sechsten im Museum blieb, gegen die jüngst an dieser Stelle Einwände gemacht werden mußten. Das Or-

chester scheint seiner derzeitigen Konstitution nach Aufgaben vom Anspruch der Siebenten noch keineswegs gewachsen, zumal der Qualität der Bläser nach. Und Wendels Art liegt Mahler doch zu fern, als daß er über die Brüche des Materials hinweg die Intention zu realisieren vermöchte. Wenn trotzdem der erste Satz und die drei Mittelstücke in schlagender Evidenz sich darstellten, so liegt das an der unerreicht deutlichen Instrumentation des reifen Mahler, die, heute erst aktuelle Tendenzen vorwegnehmend, darauf ausgeht, das Werk aus der Zufälligkeit seiner Interpretationen herauszuheben. Der Sinfonie voraus ging die italienische Serenade von Wolf, von Reger hübsch, freilich allzu ungebrochen instrumentiert; ein gutes, knappes Stück, dessen große Intervallbögen, dessen ernstliche Chromatik oft genug an den frühen Schönberg mahnen. — Im Museum spielte *Casella* seine Partita ausgezeichnet; die drei Sätze machen mit der neuen Klassizität nicht ernster, als es dem Autor mit seinen radikaleren Arbeiten war, und sind darum ganz ungefährlich als Fermente der Reaktion; sie klingen hübsch. Die Musik zur »Giara«, die folgte, ist an dieser Stelle bereits von Alexander Jemnitz richtig charakterisiert worden; ein schönes Volkslied kommt darin vor, als Gebrauchsmusik hat das Ballett sicherlich Qualitäten, aber für den Konzertsaal ist es zu lang. — Im jüngsten Montagskonzert machte Wendel mit der 6. Sinfonie von *Mjaskowskij* bekannt. Man braucht nicht die expansive Begabung, die erheblichen naturalen Subsidien des Russen zu übersehen. Man mag sich auch damit abfinden, daß die redselige Epopöe, an Rimskij und Rachmaninoff gebildet, von Mahler tangiert, ganz im romantischen Espressivo gebunden, keinen Anteil hat an der musikalischen Aktualität dieser Tage. Aber es scheint doch kein Zufall, daß die Inaktualität als technische Unzulänglichkeit zutage kommt. Die romantischen Mittel lassen sich heute nicht nach Willkür handhaben. Die endlosen chromatischen Sequenzen, die die Form füllen; die gehäuften Orgelpunkte, die jeder harmonischen Entwicklung ausweichen; die ununterbrochen führende und undurchbrochen geführte Oberstimme bezeugen die Unmöglichkeit der Konstruktion mit vergangenem Gut. Das Finale zerbröckelt und flüchtet in literarische Feierlichkeit; das Ca-ira-Zitat macht es nicht revolutionärer. Mjaskowskijs Begabung müßte sich sehr in Zucht nehmen, um Beständiges hervorzubringen. — *Gieseking* spielte das Tschaikowskij-Konzert auf höchstem Niveau. Den Beschluß machte ein sehr hübscher Marsch aus: »L'amour des trois Oranges« von Prokofieff. — *Krauß* überraschte im letzten Museumskonzert mit der wenig bekannten konzertanten Sinfonie mit dem Hornsignal von Haydn; *Lubka Kolessa* spielte Konzerte von Haydn und Weber; manuell sehr fähig, gestaltend nicht exzeptionell. Die *Uraufführung* einer »Idylle« von *Josef Marx* war so überflüssig wie die vorjährige der Sinfonischen Nachtmusik. — Auch in der *Kammermusikgemeinde* gab es einiges Neue: unter *Lill Hafgren* die sehr harmlose, archaistisch angefärbte St. Pauls-Suite von *Gustav Holst*, die schwache und bequem komponierte Ouvertüre über jüdische Themen von *Prokofieff*; unter dem jungen Dirigenten *Frederik Goldbeck* das sehr entschlossene Concertino von *Janáček*, von *Maria Proelß* gespielt. Das Stück treibt eine originale Destruktion des Vorgegebenen: vom Sprachrhythmus aus, der alle Symmetrie zerschlägt. Den Instrumenten geht es dabei an den Kragen der Gewohnheit, was ihnen gut bekommt. Sie verfremden sich und pressen karge Laute hervor, in denen Zwang steckt. Das Ganze ist in seiner Enge real. — Mit dem Janáček brachte es die Kammermusikgemeinde zu ihrem ersten Skandal; vivant sequentes. — Im gleichen Rahmen spielte *Youra Guller*; neben anderem Klavierbearbeitungen nach Strawinskijs Petruschka: die stärkste musikalisch-pianistische Kraft, die mir seit Jahren begegnete.

Theodor Wiesengrund-Adorno

GERA: Im Rahmen der Darbietungen, die uns die dieswinterliche Konzertzeit bescherte, verdient das Kirchenkonzert besondere Hervorhebung, das der *Geraer Bach-Verein* in der St. Salvatorkirche bot. In wahrhaft andächtiger Stimmung lauschte man des Meisters Reformationskantate »Ein' feste Burg ist unser Gott«. *Hanns Keyl* erwies sich hierbei als tiefschürfender Dirigent. Ihn unterstützten aufs beste hervorragende Solokräfte des Reußischen Theaters und Mitglieder der Reußischen Kapelle. Der Leipziger Orgelkünstler *Kurt Utz* umrahmte das Hauptwerk mit Präludium und Fuge d-moll sowie mit Präludium und Tripelfuge Es-dur, Gaben, die tiefsten Eindruck auslösten. *Carl Zahn*

HAMBURG: Der *Cäcilien-Verein*, einer der bejahrtesten hier, gab das erste seiner Jubiläumskonzerte, die beide der Feier des

seltenen Ereignisses galten, seinen Dirigenten 50 Jahre ununterbrochen an diesem Platze zu wissen: *Julius Spengel*, einen der frühesten und andauerndsten Brahms-Apologeten. Weshalb auch der erste Abend nur Werke von Brahms aufwies bei reichen Ehren für den Jubilar. In den *Karl Muck*-Konzerten ward *Emil Sauer* bemerkenswert anhänglich gefeiert für den Vortrag des Sgambatischen Klavierkonzertes; in den anderen philharmonischen Konzerten unter *Eugen Papst* gleicherweise lebhaft ausgezeichnet *Dorothea Braus*, die die Neuheit *Respighis* spielte, dessen angeblich mixolydisches Konzert ein regelrechtes Opus in As-dur ist, in dem aber viel psalmodiert wird, gleich anfangs mit dem rituellen, aber ionischen »Omnes gentes plaudite manibus«. Ein Werk mit viel Flimmer und Flitter im Klavieristischen, aber mit allen Anzeichen verfehlter Spekulation. Die Papst-Konzerte haben vertretungsweise auch *Egon Pollak* und *Felix Woyrsch* geleitet, wobei des letzteren Violinkonzert »Skaldische Rhapsodie« dankbar entgegengenommen im Vortrag von *Charlotte Hesse-Kretzschmar*. Rimskij-Korssakoffs »Paque russe« bewährte sich dort als effektsicher; *Wolfgang Mahler-Rosé* (Schnabel-Schüler) als virtuoser Mahler-Deuter. Im *Grötsch-Quartett* hat *Rob. Müller-Hartmanns* (neuerdings gelichtetes) d-moll-Quartett gut und besser angesprochen; im *Bandler-Quartett* zu mindest freundlich des Wiener *Franz Jppischs* Streichserenade. Solisten waren in Masse hier; von unbekannten fiel erfreulich *M. A. Aussenac* (Prinzessin Broglie) auf als Busoni-Schülerin mit virtuosem Glanze. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Von den in den *Abonnementskonzerten der Städtischen Opernhauskapelle* unter *Rudolf Krasselt* und *Arno Gran* dargebotenen Proben musikalischer Neukunst ist nicht viel Rühmens zu machen. Verhältnismäßig gut schnitt noch E. N. v. Reznicek mit seiner Sinfonie im alten Stil ab, ehrlich empfundener, in der Tradition der Klassiker sich gefallender Musik eingänglicher Art. Frisch bewegtes polyphones Leben in reifer Gestaltung entfaltet Walter Braunfels in seinem op. 36, Präludium und Fuge. Alfredo Casella aber bietet in seiner Partita für Klavier und Orchester eigentlich nur in dem im Tarantella-Rhythmus vorüberrasenden Finale, wo bei der Darbietung die Klavierkunst *Walter Giesekings* ein Übriges tat, Musik von rhythmischem Anreiz, während Béla Bartóks Tanzsuite mit ihrer gewollt primitiven Eintönigkeit und kurzatmigen Motivik ihren Ausgang von der problematischen »Kultur« der Niggertänze genommen hat. Die Ausführung dieser lokalen Neuheiten, denen sich Schöpfungen von Mozart, Beethoven und Reger zugesellten, durch das Opernhausorchester stand im Zeichen restloser Erfüllung. — Im übrigen prägte sich in unserem Konzertleben eine gewisse Lahmheit aus, da das Fehlen eines wichtigen Faktors: das Interesse des zahlenden Publikums, eine fruchtbare Entwicklung unterband. *Albert Hartmann*

KÖLN: In den Gürzenich-Konzerten und den Sinfoniekonzerten bringt *Hermann Abendroth* eine geschickte Auswahl moderner Musik, freilich anderwärts schon bekannte Werke, auf die sich ein Eingehen erübrigt, wie Hindemiths Kammermusik Nr. 4 (mit dem Geiger *Herm. Grevesmühl*), Kfeneks Klavierkonzert Fis-dur (mit *Eduard Erdmann* am Flügel), Bohnkes Variationen Werk 9 und das Vorspiel zu einer Tragödie von Kletzki, von dem auch das *Faßbender-Trio* das Klaviertrio bekannt machte. Die 3. Sinfonie von Fernand le Borne, dem 64jährigen Pariser Komponisten und Musikschriftsteller, einem Schüler von Saint-Saëns und César Franck, ist typisch französisch in der Klarheit der Form und des ungemischten Klanges, in der Mitwirkung der Orgel im Finale, und verleugnet trotz der naturalistisch durchsetzten Sprache nicht einen akademisch-klassizistischen Charakter. Zwei Themen, die als »Heldenmut« und »Liebe« gedeutet werden, beherrschen in Berliozscher Art das ganze Werk, dessen sinfonische Werte jedoch für deutsche Begriffe kaum höhere Geltung beanspruchen können. *Hans Morschel* brachte in seinem *Konzertverein* vier achtstimmige Totentänze für Chor mit Orchester von Adolf Bauer (Bonn) nach Versen von Wilhelm Walloth, eine in Chorsatz und Architektonik an Brahms erwachsene, musikalisch und geistig einprägsame Schöpfung, sowie ein sinfonisches Vorspiel Sonnenaufgang von Adolf Spies, dessen drei Bilder, Sternennacht, Dämmerung und Sonnenaufgang, von Straußschem Klang beeinflußt, dennoch durch echt musikalischen Gehalt fesseln. *Walther Jacobs*

LEIPZIG: In einem Chorkonzert des Gewandhauses hatte *Hermann Grabner*, der als Nachfolger Stefan Krehls eine erste Kompositionslehrerstelle am Leipziger Konser-

vatorium bekleidet, Gelegenheit, sich mit der Interpretation seines »Weihnachtsoratorium« sehr vorteilhaft als Dirigent einzuführen. Das bei dieser Gelegenheit erstmalig in Leipzig aufgeführte Werk Grabners greift in seiner textlichen Gestaltung drei Szenen aus der Weihnachtsgeschichte heraus, die es in der Form des alten Krippenspiels verarbeitet, die Wanderung Marias und Josephs nach Jerusalem, die Verkündigung der Geburt des Heilandes an die Hirten und die Anbetung des Neugeborenen. Der musikalische Charakter derjenigen Stellen des Werkes, die am unmittelbarsten weihnachtliches Gepräge zeigen, ist vorwiegend pastoraler Art. An diesen Stellen erreicht die Komposition auch jene Innerlichkeit, die wir gerade bei der Behandlung eines weihnachtlichen Stoffes unter keinen Umständen missen wollen. Eine solche Innerlichkeit fehlt bis zu einem gewissen Grade denjenigen Szenen in Grabners Werk, die das dramatische Element im Oratorium zur Geltung bringen. Bei ihnen stört zuweilen eine ziemlich primitive Art Programmusik. — *Wilhelm Furtwängler* brachte an Neuheiten im Gewandhaus kleinere, aber deswegen nicht minder liebenswerte Werke heraus, so die »Gaselen« von Othmar Schoeck (von dem in diesem Monat auch ein Streichquartett durch das *St. Galler Streichquartett* erstmalig in Leipzig zur Aufführung gelangte) und die »Gotische Suite« von Paul Graener. Leider konnte ich nicht die *Uraufführung* des Klarinettenquintetts von *Franz v. Hoeßlin* hören, die in dem zweiten Kammermusikabend des Gewandhaus-Quartettes Ereignis wurde. Sie bedeutete einen starken Erfolg für den Komponisten und die Ausführenden. — Ein eigener Kompositionsabend brachte den Führer der zeitgenössischen polnischen Komponisten *Karol Szymanowsky* erstmalig in Leipzig zu Gehör. Die Spielfolge des Abends enthielt vorwiegend kleinere Stücke, Lieder und Kompositionen für Violine und Klavier. Doch gewann man durch sie ein durchaus ausreichendes Bild von Szymanowskys künstlerischer Persönlichkeit. Spezifisch polnisch ist Szymanowsky mit seinen Liedern, die erfüllt sind von jener lastenden Melancholie der slawischen Rasse, vermischt mit einer dazu in anziehendem Gegensatz stehenden naiven Kindlichkeit bei heiteren Vorwürfen und einer schlichten Freude an der Natur. Schwächer war der Eindruck der Instrumentalwerke. In ihnen zeigt Szymanowsky eine starke Abhängigkeit vom französischen Impressionismus, die sich auch nicht durch einige harmonische Kühnheiten im Strawinskij-Stil verbergen läßt. *Adolf Aber*

LONDON: Wie immer, wenn ein freundlich Geschick ihn nach London führt, stand *Bruno Walter* im Mittelpunkt der Konzertsaison. Er produzierte sich auch diesmal wieder als Dirigent und Begleiter. In beiden Beziehungen ein Meister. Mit *Lotte Lehmann*, der unvergleichlichen Sängerin, konzertierte er in Schumann, Brahms, Strauß und Weber. Als Dirigent feierte er Triumphe in der Philharmonie mit Schumanns Erster und mit Leonore Nr. 3, amüsant dagegen war Prokofieffs Suite »Liebe zu den drei Orangen«, der glückliche Wurf einer originellen und witzigen Begabung. Weniger gelungen war das Konzert des *London Symphony Orchestras.* Die 6. Sinfonie von Sibelius war die einzige Orchesternovität dieser Saison. Ein gewiß mit feiner Kunst ausgearbeitetes Werk in vier Sätzen, aber von einer Blutarmut, die auf mich nach einiger Zeit geradezu einschläfernd wirkte.

Für die *British Broadcasting Company* dirigierte *Richard Strauß* in der jetzt bei ihm üblichen abgeklärten, etwas müden Weise, vor keineswegs ausverkauftem Hause (Albert-Hall) — leider — seine Alpensinfonie und sein Festpräludium für Orgel und Orchester. Freude konnte man eigentlich nur bei dem sehr klar und in lebhafterem Tempo als sonst wohl wiedergegebenen Don Juan und bei dem Salome-Tanz empfinden.

Der größte Eindruck aber, den ich während des verflossenen Monats erhielt, stammt von einem Beethoven-Abend *Arthur Schnabels.* Was dieser Große uns in op. 106 und 110 bot, war eine schöpferische Tat, die uns nicht nur den Genius Beethovens in seiner unermeßlichen Tiefe, in seiner explosiven Urwüchsigkeit, sondern die kosmische, ja die metaphysische Bedeutung der Musik überhaupt offenbarte. *L. Dunton Green*

MADRID: Die Konzertsaison, die hier spät beginnt, hatte diesmal einen interessanten Auftakt: Madrid, das bisher keinen einzigen Konzertsaal hatte (die Konzerte mußten in Theatern abgehalten werden, und gerade das hierfür geeignetste, die Königliche Oper, ist seit einem Jahr wegen Baufälligkeit geschlossen!), bekam gleich auf einmal zwei neue Konzertsäle. In der vornehmen »Gran Via« wurde der »Palacio de Musica«

eröffnet, ein prächtiger, sehr akustischer Saal, der zirka 2000 Personen faßt und außerdem noch unterirdisch einen kleinen Kammermusiksaal hat; zugleich trat zu den beiden bisher bestehenden Sinfonieorchestern, dem Königlichen unter *Arbós* und dem Philharmonischen unter *Perez Casas*, ein neues großes Orchester unter *José Lassalle.* Lassalle, 1874 in Madrid geboren, hat in München bei Thuille studiert und leitete lange Jahre vor dem Krieg das Münchener Tonkünstlerorchester, mit dem er große Tourneen veranstaltete. Sein neues Orchester besteht aus zirka 90 Herren und hat sich gleich bei der Eröffnung als vortrefflich eingespielt gezeigt. So wurde denn ein erlesenes Programm, das als Hauptwerke die Phantastische Sinfonie von Berlioz und die Suite »Amor brujo« von Falla brachte, ganz vortrefflich ausgeführt. Lassalle gedenkt neben deutscher klassischer und spanischer Musik vor allem auch die Werke Bruckners und Mahlers zu pflegen, die hier noch ganz unbekannt sind. Bei seiner großen Aktivität dürfte der von jugendlichem Feuer beseelte Dirigent mit seinem neuen Orchester von Bedeutung für das Madrider Musikleben werden. Von seinen Neuheiten sind bisher zu erwähnen eine sinfonische Dichtung des portugiesischen Komponisten *Luis Freitas Branco* »Despues de una lectura de Anthero de Quental« und eine Suite des spanischen Komponisten *Julio Gomez*, beides respektable Arbeiten.

In der gleichen Woche wie der »Palacio de Musica« wurde das große Haus des »Circulo de Bellas Artes«, eines den schönen Künsten geweihten Klubs, eröffnet, in dem gleichfalls ein großer, aber akustisch nicht so günstiger Konzertsaal eingebaut ist. Hier findet das Philharmonische Orchester, das der Klub unterhält, seine Heimstatt. Die Konzerte, die hoffnungsvoll begannen, sind indessen aus unbekannten Gründen auf einige Zeit suspendiert worden. Eine Reihe von Novitäten waren angekündigt, spanische, deutsche, französische und russische Musik umfassend. Am — sagen wir: — originellsten ist wohl die Ankündigung einer neuen »Carmen«-Musik (!), die zu einem nach Merimées Novelle entstandenen französischen Film geschrieben ist. Ihr Komponist ist ein junger Madrider Musiker (der Vater ist Deutscher, die Mutter Spanierin) namens *Ernesto Halffter*, der von einigen Kritikern hier als das kommende oder schon gekommene Genie verkündigt wird. Warten wir ab, ob Herr Halffter den nicht ganz unbegabten Bizet in Schatten stellt. Von kammermusikalischen Veranstaltungen sind die der »*Asociacion de Cultura Musical*« in erster Linie zu erwähnen. Einen schönen Erfolg hatten dort das *Münchener Trio Huber-Hegar* und der französische Geiger *Thibaud.* Auch die Brüder *Cherniavskij*, ein russisches Trio, ist mit besonderer Auszeichnung zu nennen.

Edgar Istel

MÜNCHEN: An Stelle des erst erkrankten und dann nach Rußland beurlaubten Hans Knappertsbusch leitete das zweite Konzert der Musikalischen Akademie *Hugo Röhr* (Brahms' Requiem) und das dritte als auswärtiger Gast *Rudolf Krasselt*, der sich mit Schuberts Unvollendeter und der Domestica von Strauß als frisch zupackender und gesund empfindender Kapellmeister erwies und namentlich in der Begleitung des Regerschen Violinkonzertes, das *Adolf Busch* mit hinreißender Musikalität und Virtuosität spielte, seine technische Gewandtheit und Umsicht zeigen konnte. In einem Konzert des Konzertvereins lernte nun auch München *H. W. v. Waltershausens* Sinfonie »Hero und Leander« unter des Komponisten eigener Leitung kennen, ein reifes, überlegen gestaltetes Werk, in dem harmonischen Ausgleich eines echten Musikantentums mit einem klug disponierenden scharfen Kunstverstand.

Joseph Reitmeier brachte in dem Jubiläumskonzert des *Buchdrucker-Gesangvereins* den dritten und vierten Satz von Bruckners aus dem Nachlasse veröffentlichten d-moll-Sinfonie, der sogenannten »Nullten«, zur Münchener Erstaufführung. Das Scherzo ist echter Bruckner, voll heiterster Bewegung, mit einem entzückenden, sich ländlerisch wiegenden Trio. Nicht dieselbe formale Geschlossenheit zeigt das Finale, doch verraten auch hier die thematische Erfindung und Arbeit deutlich die Handschrift des späteren klassischen Sinfonikers. Ebenfalls neu waren für München zwei weitere Bruckner: »Das hohe Lied« für Männerchor, Tenorsolo und Orchesterbegleitung, namentlich tonmalerisch sehr interessant, und »Helgoland« für Männerchor und großes Orchester, ein grandioses Werk reifsten Bruckner-Stils. Im Rahmen der großen *Franziskus-Feier* vermittelte *Pater Grau* die Bekanntschaft des mit lauter Reklame angepriesenen Oratoriums »Der heilige Franziskus« für Soli, Chöre, großes Orchester und Orgel des Ungarn *Hugo Beretvás.* Dieses erschreckend stillose dreistündige Oratorium

spricht in allen Sprachen, von den alten Kirchenmusikern bis zu Puccini. Und was das Schlimmste ist, es fehlt ihm jede religiöse Weihe, sein Grundwesen ist verletzend äußerlich und theatralisch. Dagegen lernte man in dem sinfonischen Psalm für eine Sprechstimme, Solo, gemischten Chor und Orchester »König David« von Artur Honegger ein Werk von höchster persönlicher Eigenart und Stimmungskraft kennen. Freilich beleidigt Honegger in seiner polytonalen Manier unser Ohr bisweilen gröblich, aber, und das ist das Entscheidende, immer hat man den Eindruck unbedingter Ehrlichkeit. *Ernst Riemann* und sein *Chorverein für evangelische Kirchenmusik* haben sich mit der vorzüglich gelungenen Erstaufführung ein außerordentliches Verdienst erworben.
In der erdrückenden Fülle von Solistenabenden gab es Neues nur sporadisch. Der in immer größeres Format hineinwachsende einheimische Pianist *Siegfried Grundeis* brachte zwei *Uraufführungen:* Toccata und Introduktion op. 106 von *Walter Niemann* und eine neue Wege suchende Sonatine des hochbegabten *Otto Crusius*. Der ernst strebende Bariton *Ernst Streck* setzte sich mit schönstem Erfolge für den ausdruckstiefen Marienlieder-Zyklus des frühvollendeten Botho Sigwart ein, und *Erik Wildhagen* sang aus dem Manuskript melodisch breitflutende Heraklit-Gesänge von Max Ettinger. *Willy Krienitz*

NEUYORK: Die Neuyorker musikalische Saison hat mit einer derartigen Hochflut von Sinfonie-, Kammermusik- und Solistenkonzerten eingesetzt, daß es den Anschein hat, als ob das rege musikalische Leben des vergangenen Jahres noch überboten werden sollte, zumal auch alle namhaften Künstler der Alten und Neuen Welt wieder vollzählig vertreten sind. Die Reihe der Sinfoniekonzerte eröffnete mit einem bemerkenswerten Konzert der *Neuyorker Philharmonie* in Carnegie Hall unter Leitung von *W. Mengelberg*. Sie brachte zur ersten Aufführung (in Neuyork) eine sinfonische Rhapsodie von Howard Hanson »Pan und der Priester«, ein Werk von nicht allzu großem musikalischem Wert. Es folgte eine hervorragende Aufführung von Beethovens Sinfonie Nr. 8, sodann fünf Orchesterstücke von Berlioz' Faust. Zum Schluß kam eine Sinfonie aus Lucio Silla von J. C. Bach, arrangiert von Fritz Stein. — Ein zweites Sinfoniekonzert brachte ebenfalls keine überragende musikalische Neuheiten. Man hörte die »Israel«-Sinfonie von Ernest Bloch, und ein »Poeme« von Templeton Strong für Violine und Orchester. Von den Kammermusikveranstaltungen verdienen Erwähnung: das *Mischa Elman-Quartett*, das *Musical Art-Quartett*, ein neues Ensemble bekannter Künstler, sowie das belgische »*Pro Arte*«-*Quartett*, die uns Werke von Alban Berg, Béla Bartók, Darius Milhaud, Honegger u. a. boten. Unter den sehr zahlreichen Virtuosen der verschiedensten Instrumente bewies besonders *Ignaz Friedmann* seine Meisterschaft auf dem Piano. Beachtenswertes boten ferner die Pianisten *Moiseiwitsch* und *Orloff*, sowie die Violinvirtuosen *Spaulding*, *Toscha Seidel*, *Paul Kochansky*. Zum Schluß sei erwähnt eine glänzende Aufführung von Beethovens Missa Solemnis im Metropolitan Opernhaus durch die *Gesellschaft der Musikfreunde* unter der energischen Leitung von *Arthur Bodanzky*. *Otto Flaschner*

STETTIN: Im Konzertsaal hat sich das Bild gegen das Vorjahr nur wenig verändert, nur insofern vielleicht, als der Besuch (durch den Rundfunk?) noch mehr zu wünschen übrig läßt. Konzerte wie das von *Lauriz Melchior*, vor allem *Dusolina Giannini* und der *Berliner Staatskapelle* unter *Muck* begeisterten. Auch ein Konzert des *Dresdener Lehrergesangvereins* unter Prof. *Brandes* verdient Erwähnung, denn es zeigte Stimmkultur der Sänger, die den hiesigen überlegen ist. Das einheimische Konzertleben erweist sich nach wie vor als spröde. Das erste Volkssinfoniekonzert unter *Wiemann* brachte außer Gewohntem das f-moll-Konzert für Klarinette von Weber und Lieder von *Anneliese Rust*, die von ihrem Gatten *Erich Rust* feinsinnig begleitet wurde. Das erste Sinfoniekonzert des Musikvereins war ein Reinfall dank des unglaublichen Programms von Wiemann. Mozarts Jupiter-Sinfonie neben Hindemiths Klavierkonzert und dann noch Griegsche Salonmusik. Man hatte den Eindruck, daß Hindemith nur auf dem Programm stand, damit der städtische Musikdirektor sagen kann, er habe »auch« moderne Musik gebracht. In diesem Rahmen wurde das Werk mit ironischem Lächeln aufgenommen, trotzdem *Hermann Hoppe* sich mit Feuereifer dafür einsetzte. Die Pflege der modernen Musik ist hier gleich null. Das Oratorium »Von den Tageszeiten« von Fr. E. Koch kam unter Wiemann gut heraus. *Hannel Lichtenberg* setzte sich mit ihrem schönen Organ wirkungsvoll für die Lieder Erich Boehlkes ein. *Fritz H. Chelius*

VALPARAISO: Einen Höhepunkt der diesjährigen Saison bildete das *Londoner Quartett.* Außer den Klassikern waren auf den Programmen auch die Neuern und »Neusten« vertreten: Borodin, Rimskij-Korssakoff, Scontrini, Dvořák, Kreisler, Debussy, Ravel, von englischen Komponisten: Frank Bridge (Quartett e-moll), Walford Davies (Aus der »Peter-Pan«-Suite), Waldo Warner (Folksong, Phantasie). Ein musikalisches Ereignis für Valparaiso waren die zwei großen Gastspiel-Sinfoniekonzerte, die das Santiaginer Stadttheaterorchester unter der Leitung ihres jugendlichen und äußerst begabten Dirigenten *Armando Carvajal* hier veranstaltete. Dieses Santiaginer Orchester steigert sich unter seinem jetzigen, strebsamen Dirigenten zu immer besseren Leistungen. Die Tannhäuser-Ouvertüre und das Vorspiel zu den Meistersingern wurden wohl zum erstenmal von chilenischen Künstlern in so guter Form zu Gehör gebracht. Zwei chilenische Komponisten *Humberto Allende* (Escenas campesinas chilenas) und *Alfonso Leng* (La Muerte de Alsino, poema sinfónico para gran Orquesta) zeugten von dem jungen Aufblühen chilenischer Kunst. Da Werke von Debussy und Ravel im Programme folgten, so ließ sich auch unschwer die geistige und musikalische Orientierung der hier erwähnten chilenischen Komponisten erkennen. Eine ganz besonders schöne musikalische Leistung war das Konzert von *Bortkiewicz* für Klavier mit Orchesterbegleitung, wobei *Palacios* am Flügel wieder sein großes Können zeigte. *Elsa Hartog*

WIEN: Die Krise, in welcher sich der tief eingewurzelte konservative Geschmack des Wiener Konzertpublikums befindet, offenbart sich am deutlichsten in den Orchesterkonzerten. Vom Neuen will man nichts wissen, aber auch die alten Götter ziehen nicht mehr. *Konzertverein-* und *Tonkünstlerzyklus*, diese noch vor zwei, drei Jahren so blühenden Unternehmungen, verlieren ständig an Interesse. Die Veranstalter sind an diesen traurigen Verhältnissen nicht unschuldig: die Bequemlichkeit des Publikums war ihnen selbst viel zu bequem, als daß sie sich's einfallen ließen, sie zu stören und zu bekämpfen; sie wurden vom leichten und sicheren Erfolg verlockt, haben ihre Zuhörerschaft mit Beethoven, Bruckner, Brahms, Strauß und Mahler überfüttert und die Fähigkeit, den prickelnden Reiz, die Spannung, die Sensation zu empfinden, wenn man einem neuen Werk gegenübersteht, diese Tugend ist mittlerweile verlorengegangen. Selbst zwei so frische, angenehme und humorvoll bewegte Werke wie *Alfredo Casellas* »Partita« für Klavier und Orchester und seine sinfonische Suite »La Giara« wurden mit vollkommener Apathie hingenommen; wiewohl der Komponist sich selber am Flügel für seine »Partita« einsetzte und wiewohl dieser geistvoll erneuerte, unserem Klangempfinden angepaßte Concerto-grosso-Stil unmittelbar ansprechend wirkt. *Clemens Krauß*, dem dieser Casella-Abend zu danken war, versuchte es das nächste Mal mit der *Uraufführung* einer Tondichtung von *Joseph Marx*, also mit einem Werk, das geradenwegs dem österreichischen, landschaftlich bestimmten Gefühlskreis entkeimt. Marx nennt seine neue Schöpfung »Eine Frühlingsmusik« und schließt mit ihr seine große, dreiteilige »Natursuite«. Ein starker sinfonischer Wille drängt hier, von romantisch impressionistischen Heimlichkeiten ausgehend, in die große Form, ins Weite und Breite. Marx, ein ursprünglich lyrisches Naturell, verliert sich gern ins Einzelne; einer jeden Stimme, die an seinem Frühlingschor teilnimmt, gehört sein Künstlerherz, jedem Nachtigallenseufzer, jedem Lerchen-Tirili will er Gehör, jedem Halm, jedem Blümchen, jedem Zweiglein will er Bedeutung gesichert wissen. So kommt es, daß man in diesem vollsaftigen, farbenschwelgenden Tongemälde manchmal den Wald vor lauter Bäumen, den Baum vor lauter Zweigen und Blättern nicht sieht. *Dirk Fock*, der Konzertvereinsdirigent, bemühte sich um die Erstaufführung einer »Russischen Legende« von *Kornelius Czarniawskij*; das heißt, er bemühte sich eigentlich nicht, sondern nahm das Werk in sein Programm auf und überließ es dann seinem Schicksal; ja, er soll sogar durch herzlose Striche diese an sich schon wenig klare und plastische Komposition noch unklarer und unplastischer gemacht haben. Czarniawskij scheint sich in einem gärenden, brodelnden Entwicklungsstadium zu befinden. Da und dort hebt sich eine gelungene Gestaltung verheißungsvoll heraus, dann wieder zerfließen die Gebilde und lösen sich in Nichts auf; eine Legendenerzählung, die immer wieder den Faden verliert. Der russischen Legende folgte ein durchaus österreichisches Scherzo von *Franz Moser*, eine kerngesunde Komposition, die in seliger Bruckner-Weis' und in derbvergnügtem Tanzrhythmus kraftbewußt aufstampft.

Heinrich Kralik

ZEITGESCHICHTE

NEUE OPERN

Björnsons »Über die Kraft«, erster Teil, wurde von *Josef Eidens* und Dr. *Willi Aron* zu einer Oper verarbeitet, die den Titel »Das Wunder« trägt. Das zweiaktige Werk wurde vom *Stadttheater in Dortmund* zur *Uraufführung* in dieser Spielzeit angenommen.

OPERNSPIELPLAN

MAILAND: In der *Scala* fand im November die *Uraufführung* von *Arrigo Pedrollos* neuer Oper »Schuld und Sühne« nach dem gleichnamigen Ro nan Dostojewskijs statt. Der Text ist von dem Mailänder Dramaturgen *Forzano* zusammengestellt. Das Werk hatte unter *Panizzas* musikalischer Leitung starken Erfolg.

NEUYORK: Die *Metropolitan Opera* kündigt als einzige *Uraufführung* die Oper des einheimischen Komponisten *Deems Taylor* »Der Henker des Königs« für Anfang Februar an.

OSLO: Das Schweriner Staatstheater ist vom *Norwegischen Nationaltheater* eingeladen worden, Schjelderups »Sturmvögel« Anfang Januar dreimal zur Aufführung zu bringen.

KONZERTE

BAUTZEN: Am 20./21. November wurde hier zum Gedenken an den 10jährigen Todestag Max Regers ein *Reger-Fest* unter Leitung von *Horst Schneider* veranstaltet.

KATTOWITZ: Hier fand im Chorkonzert des hiesigen Meisterschen Gesangvereins die *Uraufführung* dreier a cappella-Chöre von *Fritz Lubrich* statt. Dieser Schöpfung seines Dirigenten liegen ein Text des Minnesängers Spervogel sowie zwei Dichtungen »Frühherbst«, »Denkspruch« von Hermann Stehr zugrunde. Die Aufführung, der die Motette mit Fernchor »Unser Leben ist ein Schatten« von Johann Bach in der Karl Straubeschen Herausgabe voranging, rechtfertigte die gediegene Tradition dieser bedeutendsten Singvereinigung Ost-Oberschlesiens. Sie bereitete ihrem besonders als Orgelkomponisten und -virtuosen bekannten Stabführer und seiner wertvollen Neuschöpfung zuverlässige Grundlagen für einen eindrucksvollen Erfolg. Der Chor führte am 3. Dezember Georg Schumanns Oratorium »Ruth« unter Beisein des Komponisten mit den Breslauer Philharmonikern (Dirigent *Dohrn*) auf. *Kurt Mandel*

KOBLENZ: Anläßlich seines 25jährigen Bestehens veranstaltete das *städtische Orchester* mit dem *Bonner städt. Orchester* ein Festkonzert, das im ersten Teil unter *Heinrich Sauer* (Bonn) Werke Richard Wagners bot. Im zweiten Teil brachte *Erich Böhlke* (Koblenz) eine aus tiefer Einfühlung in die Mahlersche Seele heraus gestaltete Darbietung der 1. Sinfonie. *Wilhelm Virneisel*

PARIS: In einem vom Orchestre Philharmonique veranstalteten Sinfoniekonzert unter Leitung von *Rudolf Siegel* (Krefeld) hatte der Kölner Pianist *Hermann Pillney* mit dem d-moll-Konzert von Brahms einen außergewöhnlichen Erfolg.

PRAG: *Holles Madrigalvereinigung* (Stuttgart) hat in einem Abonnementskonzert des *Deutschen Kammermusikvereins* einen großen Erfolg gehabt. Das Programm enthielt neben alten deutschen und italienischen Madrigalen Chorwerke von Hindemith, Křenek und Petyrek.

WARSCHAU: Am 14. November fand die Enthüllung des *Chopin-Denkmals* statt. Da gleichzeitig die Warschauer Philharmonie ihr 25-jähriges Jubiläum feierte, so waren volle drei Tage mit Festlichkeiten ausgefüllt, an welchen die Delegationen fast sämtlicher Kulturvölker teilgenommen haben. Deutschland war durch Professor *Adolf Weißmann* (Berlin) und Professor *Kempf*, Direktor des Konservatoriums Stuttgart vertreten. — Das Programm umfaßte u. a.: am 12. November das Jubiläumskonzert in der Philharmonie, in dem die Werke der modernen polnischen Komponisten zur Aufführung gelangten; am 13. — eine Feier im Konservatorium und eine Festvorstellung im Opernhaus (die höchst moderne dreiaktige Oper »König Roger« von Karol Szymanowski); am 14. — eine Andacht in der Kreuzkirche (wo Chopins Herz ruht), um 12 Uhr Enthüllung des Denkmals im Park »Lazienki« (Lustschloß des letzten Königs von Polen), um 3½ Uhr eine Chopin-Feier in der Philharmonie mit Aufführung seiner Kompositionen und Ansprachen der ausländischen Delegierten; abends eine Galavorstellung in der Oper mit darauffolgendem großen Empfang im Ministerpräsidium; dazwischen an allen drei Tagen eine Reihe von Banketts zu Ehren der ausländischen Gäste, veranstaltet durch die Philharmonie, Operndirektion, Konservatorium, polnische Musiker usw.

Der Einweihung des Denkmals durch den Erzbischof von Warschau (Kardinal Kakowski)

wohnten mehrere tausend eingeladene Gäste bei, darunter die ganze Regierung mit dem Staatspräsidenten an der Spitze, das ganze diplomatische Korps, die beiden Kammern des Parlaments, Vertreter der Wissenschaft, Kunst und Literatur, sowie sonstige Notabeln der Warschauer Gesellschaft. Die Delegationen von 25 Nationen defilierten vor dem Denkmal und legten ihre Kränze nieder. — Erwähnt sei noch, daß das Denkmal ein Werk des rühmlichst bekannten polnischen Malers und Bildhauers *Waclaw Szymanowski* ist; es ist aus patinierter Bronze und stellt Chopin in Kolossalgestalt unter einem Weidenbaum sinnend dar. —*z*

* * *

Lothar Windsperger hat eine große Missa Symphonica für gemischten Chor, Soli, Orchester und Orgel vollendet; die *Uraufführung* erfolgt unter Hans Weisbach in *Düsseldorf* Anfang dieses Jahres.

Von *Jón Leifs* gelangten Bruchstücke aus seiner Musik zu dem isländischen Drama »Loftr« von *Jóhann Sigurjónsson* in *Norwegen* zur erfolgreichen konzertmäßigen *Uraufführung*.

TAGESCHRONIK

Die *Privatmusiklehrer-Prüfungen für die Provinz Hannover* werden im Jahre 1927 in Hannover am 25. April 1927 und am 17. Oktober 1927 abgehalten. Die Meldungen hierzu müssen bis zum 1. März 1927 und 15. September 1927 beim Provinzialschulkollegium eingegangen sein. Die nach der Prüfungsordnung vorgeschriebenen Unterlagen, sowie lückenlose amtliche Führungszeugnisse für die Zeit vom Verlassen der Schule bis zum Zeitpunkt der Meldung zur Prüfung, sind beizufügen. Beamtete Bewerber müssen ihre Meldung auf dem Dienstwege einreichen, nichtbeamtete dagegen unmittelbar beim Provinzialschulkollegium.

Zwischen den Vorständen der beiden Aufführungsrechtsgesellschaften, der *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer (GDT)* und der *Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA)* ist die seit Jahren erstrebte Verständigung nunmehr erfolgt. Die beiden Vorstände haben im Verein mit dem Vorstand der österreichischen Aufführungsrechtsgesellschaft (AKM) beschlossen, ihre Aufführungsrechte in Deutschland durch eine die drei Gesellschaften umfassende Arbeitsgemeinschaft verwalten zu lassen. Das Ergebnis der gemeinsamen Verhandlungen wird den zuständigen Organen der Gesellschaften zur Bestätigung vorgelegt werden, und es ist zu hoffen, daß in allernächster Zeit der alte Streit um die Aufführungsrechte, der das ganze deutsche Musikleben schwer beunruhigt hat, durch einen ehrlichen Frieden beendigt wird.

Ein *Bund deutscher Musikerzieher* wurde anläßlich der Darmstädter Schulmusikwoche gegründet. Sein Ziel ist die einheitliche fachliche Vertretung der musikalischen Erziehung der Schule bei Korporationen, in der Öffentlichkeit und bei Behörden. Im besonderen will der Bund abseits von einseitigen und überspannten Forderungen für eine natürliche Weiterentwicklung der musikalischen Erziehung im Geiste unserer Zeit eintreten. Leitung: Walter Kühn; Sitz des geschäftsführenden Ausschusses: Berlin. Bundesorgan: die Monatsschrift »*Die Musikerziehung*«.

Der *Bund deutscher Orchestervereine*, in dem die Liebhabervereine, die das Orchesterspiel ohne gewerbsmäßige Zwecke pflegen, zusammengeschlossen sind, hielt am 3./4. Oktober in *Mainz* eine Vertreterversammlung ab. Der Bund umfaßt bereits die Mehrzahl der in Betracht kommenden Vereine. Eine eigene Zeitschrift »Der Dreiklang« dient den Bundeszielen. Neben der Erledigung innerer Angelegenheiten beschloß die Vertreterversammlung u. a. die Unterstützung und Herausgabe wertvoller, für die Vereine geeigneter Orchesterwerke. Der nächste Bundestag findet im Oktober 1927 in *Berlin* statt. Vorort des Bundes bleibt vorläufig Mainz.

Siegmund Wittig, der Dirigent des Dresdener Orpheus, hat einen *Neuen Dresdener Frauenchor* begründet, der Anfang 1927 an die Öffentlichkeit treten wird.

* * *

Der *Verein Beethoven-Haus in Bonn* hat *Adolf Sandberger* eingeladen, bei seiner Beethoven-Feier am 26. März 1927 die Festrede zu halten; Geheimrat Sandberger wird der Einladung folgen.

Die Stadt *Heidelberg* plant im Juni dieses Jahres ein *Beethoven-Fest* von dreitägiger Dauer unter Leitung *Wilhelm Furtwänglers* mit den Berliner Philharmonikern.

Die *Pariser Sorbonne* wird den *Beethoven-Gedenktag* durch eine Feier begehen, bei der Hanns Hermann Cramer einen Vortrag über Beethovens Leben und Werke halten wird.

In der Preußischen Akademie der Wissenschaften erklärte *Hermann Abert* die Anschau-

ung, nach der das Jahr 1600 die Grenzscheide zwischen Polyphonie und Monodie bilde, für irrtümlich. Der Kampf zwischen beiden Stilen, hinter denen der Gegensatz des germanischen und italienischen Musikempfindens steht, zieht sich vielmehr durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch und hat schon vor Caccini verschiedene Formen des Sologesanges ins Leben gerufen, die mit der Florentiner Monodie nichts zu tun haben. Deren Hauptwerke aber sind die aus dem Text geborene, sich frei gestaltende Melodie und die harmonische Begleitung. Das deutsche Sololied Heinrich Alberts hat mit Italien überhaupt nichts zu tun, sondern ist aus dem polyphonen, weltlichen und geistlichen deutschen Lied unmittelbar hervorgegangen. Es ist ein deutlicher Beleg für den Widerstand, den die italienische Renaissance in Deutschland fand. Die deutsche Herkunft erklärt auch alle Stileigentümlichkeiten des Albertschen Liedes.

Eine Bewegung von internationaler Bedeutung beginnt soeben das allgemeine musikalische Leben zu erfassen. Es handelt sich um die von der Firma *J. Mollenhauer & Söhne*, Kunstwerkstätten für Holzblasinstrumente, *Fulda*, in die Wege geleitete *Wiedereinführung einer einheitlichen Orchesterstimmung von A = 870 Schwingungen* (Pariser-Kammer-Ton), um dem nachgerade unerträglich gewordenen In-die-Höhe-Treiben der Orchesterstimmung eine Grenze zu setzen. Wie von authentischer Seite verlautet, wird sich nunmehr auch die Kunst-Kommission des Völkerbundes mit dieser Angelegenheit beschäftigen.

Der Landesverwaltungsausschuß in *Prag* hat auf Grund der wiederholten Unruhen, die bei der Aufführung des »Wozzek« von *Alban Berg* entstanden sind, die weitere Aufführung dieser Oper im tschechischen Nationaltheater verboten.

Der *Speyergau-Sängerbund* erläßt zur Erlangung einer guten, volkstümlichen Vertonung des Robert Reinickschen Gedichtes »Sonntags am Rhein« ein *Preisausschreiben für a cappella-Männerchor.* Als Preis für die bestgeeignete Komposition wird der Betrag von 300 Mark ausgesetzt. Schluß des Einsendetermins ist der 1. März 1927. Näheres ist durch den 1. Vorsitzenden des Speyergau-Sängerbundes, Oberlehrer *W. Daniel*, Ludwigshafen a. Rh.-Mundenheim, Maximilianstr. 23, zu erfahren.

Der Wiener Schubert-Bund verlieh *Georg Schumann* anläßlich seines 60. Geburtstages die Große silberne Schubert-Medaille; die Wiener Sing-Akademie überreichte ihm nach der Aufführung der »Hohen Messe« die Große silberne Bach-Medaille.

Max Butting hat sein Amt im Arbeitsausschuß der November-Gruppe niedergelegt. Zu seinem Nachfolger wurde *H. H. Stuckenschmidt* gewählt.

Franz Osborn, der sich jüngst den Mendelssohn-Preis erspielte, gewann im Wettspiel unter den drei Bewerbern in der Staatlichen Hochschule Berlin den von der Firma *Julius Blüthner* gestifteten Flügel.

* * *

Das *Institut für musikwissenschaftliche Forschung in Bückeburg* hat *Hermann Abert* und *Theodor Kroyer* zu Direktoren gewählt.

Rainer Simons hat die künstlerische Oberleitung der *Wiener Volksoper* übernommen.

Erich H. Müller wurde als Dozent für Musikwissenschaft an das *Pädagogium der Tonkunst in Dresden* berufen, *Günther Raphael* als Lehrer für Theorie an das *Leipziger Konservatorium*, *Felix Petyrek* als Leiter der Meisterklasse für Komposition und Klavier an das *Staatliche Konservatorium nach Athen*, *Otto Keller* an das *Konservatorium für Musik nach Hagen i. W.* zur Übernahme der Meisterklasse für Violinspiel, *Roland Tenschert* als Bibliothekar und Lehrer an das *Mozarteum* nach *Salzburg*, *Alice Ehlers* für einen vierwöchigen Kursus an das *Konservatorium in Zürich.* Sie spricht über die Entwicklung der Klaviermusik bis Bach und Händel mit Vorführungen auf dem Cembalo.

Lotte Leonard wurde für die Übernahme der *Sopranpartien* in der Beethoven-Feier der *Mailänder Scala* engagiert.

* * *

BERICHTIGUNGEN

Knappertsbuschs Jugendentwicklung. In Nr. 46 der »Allgemeinen Musikzeitung« finde ich Ausführungen eines Herrn Wegener, die darin gipfeln, daß meine Darstellung von Hans Knappertsbuschs Jugendentwicklung auf Irrtümern beruhe. Ich habe demgegenüber zu bemerken, daß ich sämtliche Angaben dieses Abschnitts zum Teil wörtlich einem kurzen Lebensabriß entnommen habe, den mir Knappertsbusch *selbst* auf meine Bitte hin sandte. Eine weitere Stellungnahme in dieser Frage erübrigt sich deshalb für mich.

Siegfried Melchinger

Die Besprechung meines Buches »Die Farblichtmusik« (Verlag Breitkopf & Härtel) durch Richard H. Stein im November-Heft der

»Musik«, Seite 128, enthält den Satz: »Aus der Intervallenlehre müßte er (László) wissen, daß es keine reinen Sekunden und Terzen gibt, sondern nur große und kleine.« Ich stelle hiermit fest, daß in meinem Buch *nirgends von musikalischen*, sondern stets nur von *Farbintervallen* die Rede ist (siehe S. 32). Der Ausdruck »reine Sekunde« usw. weist hier lediglich auf das Intervallenverhältnis *reiner Farben* hin. *Alexander László*

AUS DEM VERLAG

»Die ägyptische Helena«, die auf eine Dichtung Hugo v. Hofmannsthals komponierte neueste Oper von *Richard Strauß* ist in der Komposition vollendet; sie erscheint gleich den anderen Bühnenwerken von Strauß im Verlag von *Adolph Fürstner, Berlin.*

Zum 30. Todestage Bruckners erschien im *Amalthea-Verlag* (Zürich/Leipzig/Wien) die Monographie *Max Auers*: »Anton Bruckner« im 4. Tausend. — Ebenda erschien die Festschrift »In Memoriam Bruckner« im Auftrag des österreichischen Unterrichtsministeriums, herausgegeben von *Karl Kobald.*

Bei *C. Fischer, Neuyork*, kam in sieben Büchern ein einzig dastehendes Werk heraus: die Meisterschule der modernen Klaviervirtuosität von *Alberto Jonas* unter Mitwirkung von siebzehn Virtuosen, darunter: Backhaus, Busoni, Rosenthal, Sauer. Die Auslieferung hat für den europäischen Kontinent *N. Simrock G. m. b. H., Berlin-Leipzig*, übernommen.

Max Hesses Verlag, Berlin. Der »Vereinigte Musiker-Kalender Hesse-Stern« liegt für das Jahr 1927 vor. Dem Musiker, dem dieses Nachschlagewerk bereits unentbehrlich wurde, braucht man die Vorzüge kaum noch zu unterstreichen: Die Konzertdirektionen, Musikalienverleger, Zeitschriften, Musikerverbände und die konzertierenden Künstler werden lückenlos aufgezählt, während der Hauptteil der stattlichen zwei Bände ein nach Städten geordnetes Verzeichnis der Musiker des In- und Auslandes gibt.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Kammersänger *Josef Schwarz* ist an den Folgen eines chronischen Nierenleidens im 46. Lebensjahr gestorben. Der Tod dieses hervorragenden Baritonisten hat in allen musikalischen Kreisen tiefstes Mitgefühl erweckt. Schwarz gehörte lange Zeit der Berliner Hofoper an und hat in den letzten Jahren hier und in der Städtischen Oper längere Gastspiele absolviert. Unvergeßlich wird sein Rigoletto, sein Scarpia, sein René bleiben, unvergeßlich das Piano seiner Liedkunst, die feine Kultur des Konzertsängers.

—: Die Altmeisterin der Sangeskunst *Elisabeth Kohut-Mannstein*, Hofopernsängerin a. D., ist in ihrem Heim in der Villenkolonie Grunewald im 83. Lebensjahr mitten aus ihrer Lehrtätigkeit durch den Tod ihren zahlreichen Schülern entrissen.

KÖLN: Im Alter von 75 Jahren verstarb hier Geh. Hofrat Intendant *Max Martersteig*. Mit ihm ist einer der tüchtigsten Theaterfachleute dahingegangen.

KOPENHAGEN: Kammersänger *Helge Nissen* von der Königlichen Oper hat seinem Leben ein Ende gemacht. Der tragische Abschluß der glänzenden Laufbahn des Künstlers wird auf seelischen Zusammenbruch infolge langwieriger Krankheit zurückgeführt. Nissen, ein Bariton, hatte ein sehr umfangreiches Rollengebiet; als seine beste Leistung galt Hans Sachs.

MÜNCHEN: Der Musiker und Philosoph *Fritz Cassirer* verschied in Berlin im Alter von 56 Jahren. Er war lange Zeit Kapellmeister, zog sich aber von der Öffentlichkeit zurück, um philosophischen Studien und der Schriftstellerei zu leben. Sein bemerkenswertestes Werk ist »Beethoven und die Gestalt«.

NEUYORK: Einer der bedeutendsten Musikschriftsteller Nordamerikas und Vorkämpfer Bachs, Schuberts, Wagners und Liszts, *Henry T. Finck* ist 73jährig verstorben. Von seinen musikalischen Schriften ist besonders seine Wagner-Biographie hervorzuheben.

SÃO PAULO: Dr. *Heinrich Knoedt*, Herausgeber der »Deutsch-Brasilianischen Musik- und Sängerzeitung« ist im 41. Lebensjahr einem heimtückischen Leiden erlegen. Durch den Tod dieses rührigen und tatkräftigen Musikkenners ist der »Deutsche Sängerbund Brasilien«, dessen Gründer er war, um einen seiner besten Führer beraubt. »Die Musik« verliert in ihm einen sehr geschätzten Mitarbeiter, dessen Andenken sie stets hochhalten wird. Knoedt ist auch kompositorisch mit Erfolg hervorgetreten.

STOCKHOLM: Der schwedische Komponist Professor *Anton Andersen* verstarb im Alter von 83 Jahren. Seit 1882 war er Mitglied der Musikaliska Akademia in Stockholm. Er ist besonders durch mehrere Sinfonien und Tonschöpfungen für tiefe Saiteninstrumente bekannt geworden.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt. Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Bergh, Rudolph: op. 50 Tragische Sinfonie. Tischer & Jagenberg, Köln.

Bliss, Arthur: Hymn to Apollo noch ungedruckt.

Casadesus, François: Bertrand de Born. Suite. Choudens, Paris.

Debussy, Claude: Musique p. le roi Lear de Shakespeare, 2 Pièces; Part. u. Transcr. p. Piano par Roger-Ducasse. Jobert, Paris.

Franckenstein, Clemens v.: op. 47 Rhapsodie. Univers.-Edit., Wien.

Gál, Hans: op. 20 Ouvertüre zu einem Puppenspiel. Tischer & Jagenberg, Köln.

Jarnach, Philipp: op. 19 Romancero II. Morgenklangspiel. Schott, Mainz.

Kornauth, Egon: op. 20 Orchester-Suite. Tischer & Jagenberg, Köln.

Moeran, E. J.: In the mountain country. Oxford University Press.

Scott, Cyrill: Disaster of sea noch ungedruckt.

Tansman, Alexander: Sinfonietta f. Kammerorch. Univers.-Edit., Wien.

Toch, Ernst: op. 39 Spiel f. Blas-Orch. Schott, Mainz.

Wagner, Richard: 2 Konzert-Ouvertüren (C, d). I. Veröffentl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Williams, R. Vaughan: Norfolk Rhapsodie Nr. 1 — The Shepherds of the delectable mountains. Oxford University Press.

b) Kammermusik

Bachmaier, L.: op. 23 Lyrische Bilder. 6 Vortragsstücke f. 4 Viol. Vieweg, Berlin.

Busch, Carl: Miniature Suite for 2 Viol. and Piano (II. Viol. ad lib.). Oliver Ditson Comp., Boston.

Debussy, Claude: Lindaraja p. 2 Pianos. (Nachgel. Werk). Jobert, Paris.

Diewitz, Alfred: Hornquartette. Merseburger, Leipzig.

Hauer, Jos. Matth.: op. 47 VI. Streichquartett. Univers.-Edit., Wien.

Jacobi, Frederick: String Quartet on indian themes (C). G. Schirmer, Neuyork.

Ingenhoven, Jan: Sonate f. Klarin. u. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Leleu, Jeanne: Quatuor p. V., Alto, Vc. et Piano. Heugel, Paris.

Kalomiris, Manolis: op. 22 Trio p. Piano, V. et Vc. Senart, Paris.

Kienzl, Wilhelm: op. 108 Waldstimmungen. Drei Konzertstücke f. 4 Waldhörner. Oertel, Hannover.

Siegl, Otto: op. 44 Divertimento f. Viol., Br. u. Vc. Doblinger, Wien.

Smith, David Stanley: op. 43 Sonata f. Pfte and Oboe (e). G. Schirmer, Neuyork.

Steiner, Hugo v.: op. 53 Sonate f. Viola und Pfte. Cranz, Leipzig.

Telemann, Geo. Phil.: Sechs Duette f. 2 Flöten od. 2 Geigen, hrsg. v. Rud. Budde. Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Trépart, Emile: Evocations sylvestres. Petite Suite p. Flûte et Piano. Senart, Paris.

Weismann, Julius: op. 69 Sonate (a) f. Viol. u. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Auric, Georges: Cinq Bagatelles p. Piano à 4 ms. Heugel, Paris.

Buff, Günter: 5 Klavierstücke. Tischer & Jagenberg, Köln.

Cassado, Gaspar: Concert (d) f. Vcell. Univers.-Edit., Wien.

Czarniawski, Cornelius: op. 23 Sechs Tanzfantasien f. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

David, K. H.: Drei leichte Klavierstücke. Hug, Leipzig.

Defosse, Henry: Légende p. Harpe. Heugel, Paris.

Dobrowen, J.: op. 17 Ballade f. Viol. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Fleury, Louis: Aus dem 18. Jahrhundert. Klassische Stücke f. Flöte u. Pfte. Schott, Mainz.

Forchhammer, Th.: Sechs kleine Idyllen f. Pfte. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.

Gerstberger, Karl: op. 4 Sechs zweistimm. polyphone Klavierstücke; op. 5 Sechs dreistimmige polyphone Klavierstücke. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Gieseking, Walter: Drei Tanz-Improvisationen f. Pfte. Fürstner, Berlin.

Hermansen, Gudrun: op. 2 Zwei Etüden f. Pfte.; op. 3 Drei kleine Klavierstücke. Tischer & Jagenberg, Köln.

Keller, Oswin: Das bewußte Klavierspiel. Klaviertechn. Studien f. Anfänger — op. 18 Drei lyrische Stücke f. Pfte. Cranz, Leipzig.

Koechlin, Charles: op. 87 Nouvelles Sonatines p. Piano Nr. 1—4. Senart, Paris.

Ludwig, Manfred: op. 18 Klavierlieder. Tischer & Jagenberg, Köln.

Müller, Karl Ludwig: op. 4 Drei Klavierstücke. Tischer & Jagenberg, Köln.

Müller, Kurt (Lörrach, Baden): Sonate f. V. allein noch ungedruckt.

Müller, Sigfrid Walter: op. 15 Tokkata, Passacaglia u. Fuge f. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Oreficé, A.: Studii di bravura p. Fagotto. Ricordi, Milano.
Pracher, Max: Sonate f. Pfte. Vier Eulen-Verlag, Dresden.
Sachsse, Hans: op. 25 Variationen u. Fuge über ein Thema von Bach f. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Schäuble, Theodor: op. 1 Vier Phantasiestücke f. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Schmidt, Ernst: op. 32 Sechs leichte melodiöse Stücke f. Vcell. u. Pfte. Schott, Mainz.
Schröder, Karl: op. 67 12 kleine Etüden ohne Daumenaufsatz f. Vcell. Schott, Mainz.
Sehlbach, Erich: op. 7 Fünf kleine Klavierstücke. Tischer & Jagenberg, Köln.
Singer, Otto: op. 19 Drei Stücke f. Flöte u. Pfte. Oertel, Hannover.
Szymanowski, Karol: op. 50 Mazurka f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Tansman, Alex.: Cinq impromptus p. Piano. Eschig, Paris.
—: Sonata rustica f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Tyndare-Gruyer: Méthode complète de trompe de chasse. Lemoine, Paris.
Unger, Hermann: op. 47 Klavierkonzert. Tischer & Jagenberg, Köln.
Vidor, Emmerich: op. 3 Rhapsodie f. Pfte. Raabe & Plothow, Berlin.
Wagner, Richard: Adagio f. Klarin. u. Streichquart. I. Veröffentl. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Willfort, Egon Stuart: Vierhändige Wiener Vortragsstudien f. d. Klaviervortrag. Österr. Bundesverlag f. Unterricht, Wissenschaft u. Kunst, Wien.
Windsperger, Lothar: op. 35 Fantasietten. Suite f. Pfte. Schott, Mainz.
Wladigerow, Pantscho: op. 6 Konzert f. Pfte. u. gr. Orch. Univers.-Edit., Wien.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Ettinger, Max: Clavigo. Univers.-Edit., Wien.
Falla, Manuel de: Les tréteaux du maître Pierre. Eschig, Paris.
Hindemith, Paul: op. 39 Cardillac. Schott, Mainz.
Jénoe, Roger: Khadoudja, drame lyrique en 2 actes, poème de Emile Roudié. Senart, Paris.
Kirchner, Robert Alfred (Schwerin): Sündflut in 3 Akten noch ungedruckt.
Mraczek, Jos. Gustav: Herrn Dürers Bild. In drei Akten. Text nach Ginzkeys Novelle »Der Wiesenkamm« v. Arthur Östermann. Rob. Forberg, Leipzig.
Pick-Mangiagalli, Riccardo: Basi e bote. Commedia lirica in 3 atti di A. Boito. Ricordi, Milano.
Röhr, Hugo: Cœur-Dame in 1 Akt. Univers.-Edit., Wien.
Weill, Kurt: op. 17 Royal palace in 1 Akt. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Bartels, Wolfgang v.: op. 16 Baltische Lieder f. Gesang m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Bergh, Rudolph: op. 49 Ein kleiner Liederzyklus. Worte von St. George; op. 51 Sechs Gedichte von O. E. Hartleben f. Ges. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Britt, Erika: op. 1 Liederkränzli. 10 Mundartlieder f. d. Schulvölklein f. Ges. m. Pfte. Hug, Leipzig.
Buff, Günter: Lieder f. Gesang m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Castelnuovo-Tedesco, M.: Quattro Scherzi p. musica di Franc. Redi. 2. seria p. M'sopr. o Barit. e Pfte. Ricordi, Milano.
Charming Sounds. A volume of 11 early eighteenth century Songs, collected by Ursula Greville. Accompaniments arranged by Owen Mase. Curwen, London.
Courvoisier, Walter: op. 26 Auferstehung f. 4 Solost., gem. Chor, Knabenchor, Orch. u. Org. Tischer & Jagenberg, Köln.
Fisher, William Arms: Seventy Negro Spirituals f. highe voice with Pfte. Oliver Ditson Comp., Boston.
Gaillard, Marius François: Quatre mélodies chinoises p. une voix et Piano. Choudens, Paris.
Gál, Hans: op. 26 Requiem für Mignon. Fragment aus Goethes Wilhelm Meister f. gem. Chor, B.-Solo, gr. Orch. u. Org. Tischer & Jagenberg, Köln.
Groß, Richard: Die 7 Lieder von Frühling, Liebe und Tod nach Gedichten von Aug. Straub. H. Förster, Marienberg im Westerwald.
Gruenberg, Louis: Negro spirituals f. 1 Singst. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Guilbert, Yvette: Six chantéries du moyen âge p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Haas, Joseph: op. 59 Frühling. Ein Liederkreis f. Ges. m. Pfte.; op. 66 Männerchöre. Tischer & Jagenberg, Köln.
Heinemann, Georg: Drei Gesänge f. mittl. St. m. Pfte. — Drei Lieder im Volkston f. Ges. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Heinrich, Hermann: op. 2 Vier Lieder f. hohe St. m. Pfte.; op. 9 Vier Lieder f. mittl. St. m. Pfte.; op. 10 Fünf Lieder v. Karl Stieler f. mittl. Frauenst.; op. 12 Die tote Erde. Eine Legende f. gem. Chor u. Orch. Tischer & Jagenberg, Köln.
Hille, Richard: Klaus Grothe-Liederkranz. Kinderchöre. Zickfeldt, Osterwieck a. Harz.
Kaminski, Heinrich: Motette »Der Mensch lebt u. bestehet« f. Altsolo u. 6st. gem. Chor. Univers.-Edit., Wien.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

DIE METHODIK DER MUSIKGESCHICHTE

VON

HANNS FRÖMBGEN-ESSEN

Wissenschaftliche Geschichtschreibung ist Darstellung des Geschehenen nach einem einheitlichen Gesichtspunkte oder, anders ausgedrückt, Darstellung nach Grundbegriffen. Damit, daß man einfach feststellt, was war und wie es war, hat man noch nicht viel erreicht zur Deutung einer geistesgeschichtlichen Erscheinung.

Die Geschichtschreibung aller Künste hat bis vor nicht allzulanger Zeit völlig im Zeichen des Positivismus gestanden. Dessen Methode war die allgemein naturwissenschaftliche des 18. Jahrhunderts. Man tat sich Genüge daran, die Grundbegriffe naturwissenschaftlicher Forschung auf die Geistesgeschichte unbedenklich zu übertragen. Von dieser positivistischen Methode hat sich die Kunst- und Literaturgeschichte schon seit geraumer Zeit freigemacht und sich auf die Eigengesetzlichkeit des Geisteslebens besonnen. Es wird Zeit, daß auch die Musikgeschichte sich endlich einmal auf ihre methodischen Prinzipien besinnt.

Der Grundfehler aller musikalischen Geschichtschreibung bisher war eine allzu starke Isolierung der Musik. Die Beziehung musikalischer Phänomene zum Gesamtkomplex des sie bedingenden Geisteslebens ist viel zu wenig gewürdigt worden, sie wurde im Höchstfalle zu biographischen Zwecken verwertet, nicht in Ansicht des fertigen Kunstwerkes selber. Daher rührt der Mangel an tieferer Deutung weiter Strecken musikalischer Vergangenheit. Der Komponist wird untersucht nach dem Muster Schererscher Biographik auf seine Lehrer, Vorgänger, deren Betrachtung einen weit über ihre Bedeutung hinausgehenden Raum einnimmt, er wird untersucht auf Ererbtes, Erlebtes und gleichsam aus Luxus bestenfalls noch in einen losen Konnex zu einem unklaren Begriff des Zeitgeistes gesetzt. Seine auf diese Art erfaßte Persönlichkeit ist und bleibt so die einzige Brücke zum Verständnis und zur Deutung seines Werkes. Der Gehalt des Werkes wird nun interpretiert durch ein subjektives, gänzlich unwissenschaftliches Hineintragen von Erlebnisgehalten, die letzten Endes unkontrollierbar bleiben, oder es wird versucht, Charakter- und Wesenszüge des Komponisten im Werke zu entdecken. Die schlimmste Methode der Werkdeutung ist aber jene, die als Folge romantischer Musikauffassung im Sinne Wackenroders aufkam. Diese Methode versucht eine poetische, stark syn-ästhetisierende Auslegung musikalischer Kunstwerke, muß sich aber erschöpfen in einer Anhäufung poetischer Gemeinplätze, die sehr geistreich sein können, aber doch im besten Falle den interessanten Reiz einer subjektiven Meinung nur haben können und wirklich mehr in die Lite-

ratur als in die Musik gehören, denn literarisch ist in erster Linie auch das Interesse, das sie diktiert. Schumann ging soweit, diese Art der Betrachtung für die einzige der Musik würdige zu erklären in Abhängigkeit von der romantischen Musikphilosophie.

Es ist in der Musikgeschichte genau so, wie es in der Literaturgeschichte war, das biographische Interesse überwiegt das Interesse an der Kunstform des Werkes. Schuld hieran ist ein übertriebener Historizismus, der die ästhetische Seite zugunsten der philologischen vernachlässigt. Ebenso finden wir den Klassikerkultus, den die Scherer-Schule trieb, in der Musikgeschichte wieder, das Herausarbeiten klassischer Höhepunkte in der Geschichte, zu denen alles andere hintreibt. Diese Höhepunkte geben die Wertmaßstäbe ab für alle übrigen Perioden, die natürlich nur als Vorbereitung oder Verfall gelten können und so in ihrem wahren Eigensinn gar nicht erfaßt werden. Das ist die Folge der Übertragung des Entwicklungsbegriffes auf die Musikgeschichte. Der naturwissenschaftliche Entwicklungsbegriff hat in der geistigsten, schwebendsten Kunst nichts zu schaffen.*) Es gibt Dinge in der Musikgeschichte, die mit diesem Begriffe einfach nicht zu verstehen sind. Um ein ganz drastisches Beispiel anzuführen, sei nur an die Florentiner Ars nova erinnert, deren plötzliches Auftreten durch keine Entwicklung zu erklären ist. Es bestehen tatsächlich in der Musikgeschichte Einschnitte, an denen ein Faden abreißt und eine andere Linie von einem völlig neuen, fremden Punkte aus einsetzt. Das ist eben das Irrationale aller geistigen Prozesse. Mit naturwissenschaftlicher Kausalität ist da nichts anzufangen.

Was hilft es uns zum Verständnis einer Beethovenschen Sonate, wenn wir erfahren, daß die Sonate bei den Mannheimern schon soundso weit entwickelt ist und wir den Meister also als Erbe der Mannheimer sehen. Damit ist für die Deutung des Werkes in seinem Eigensein nichts geleistet. Hier bedarf es anderer Kategorien.

Künstlerisches Werden läßt sich zweifach geschichtlich erfassen, als Gehalt und als Form. Es sei hier kein Dualismus von Form und Inhalt vertreten, aber methodisch kann es oft sehr fruchtbar sein, beide zu trennen, sie gesondert zu betrachten, um dann erst zu ihrer Synthese zu schreiten. Denn gerade auf dem Gebiete formaler Erfassung ist noch viel zu leisten. Die Musikgeschichte und Philosophie hat sich von jeher mehr dem Inhaltlichen als dem Formalen verhaftet gefühlt. Von allen bedeutenden Philosophen beispielsweise ist Herbart der einzige, der einen ausgesprochenen Formalismus vertritt. Wenn Hegel das Schöne überhaupt als sinnliches Scheinen der Idee formuliert, so liegt bei ihm doch der Nachdruck auf der Idee. Bei Kant dagegen mischen sich idealistische und formalistische Elemente wahllos in seiner Musikphilosophie. Nur die reine

---

*) Man vergleiche Paul Bekkers »Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen«, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart-Berlin 1926, ein Buch, das das Werden der Musik von einer ganz neuen Einstellung aus sieht. *Die Schriftleitung*

Formwirkung ist ästhetisch, alles andere am Kunstwerke gehört anderen Kategorien an. Alles, was an Religiösem, Philosophischem in einem Werke liegt, hat gegenüber dem Künstlerischen seine Besonderheit. Seit den Tagen des deutschen Idealismus hat man das zu oft vergessen. In erster Linie ist es die Romantik, die das Besondere im Erleben des Philosophen, Religiösen und Künstlers vermengte, ihrer aller Eigensein und Unterschied erweichte zu einem Universalphänomen, in dem sich die verschiedenen Formen des Welterlebens vereinen. Eine saubere Scheidung ist hier nötig. Es ist ja noch nichts für den Kunstwert eines musikalischen Werkes erbracht, wenn man etwa die religiösen Erlebnisse des Komponisten und den Grad ihrer Intensität feststellt. Man stellt sich gerne auf den Standpunkt, Beethoven mehr seiner Persönlichkeit und Ideenwelt halber zu schätzen als wegen seiner rein künstlerischen Potenzen. Man übersieht dabei, daß es gerade die Art ist, wie sich das alles bei Beethoven ausspricht, was ihn groß macht, und diese Besonderheit verdient das erste und letzte Interesse. Jene Auffassung hat zu einem oberlehrerhaften Persönlichkeitskultus geführt, der historisch gar nicht zu rechtfertigen ist. Es wird Zeit, daß diesem falschen Heroenkult ein Ende gemacht wird.

Verfehlt ist auch eine Betrachtungsweise, die mit dem Aufkommen der vergleichenden Musikwissenschaft sich einfand. Man glaubt, durch das Studium der Musikübung bei den Naturvölkern, das durch die enormen technischen Mittel der vergleichenden Musikwissenschaft ungeahnte Möglichkeiten eröffnet, Rückschlüsse ziehen zu können auf die musikalische Praxis der stillschweigend als primitiv vorausgesetzten früheren Zeiten, wo die »Entwicklung« noch nicht so weit gediehen war. Wieder sehen wir, wie der Entwicklungsbegriff eine unheilvolle Rolle spielt.

Ein Vergleich der Musik von Naturvölkern mit früheren Perioden, etwa der ägyptischen Musik, ist durchaus unangebracht. Zwar ist man heute über den Standpunkt von Ambros hinausgelangt, der selbst in der Musik der Griechen nur eine Vorstufe der Kunst sehen will, aber es ist immer noch nicht mit genügendem Nachdruck grundlegend ausgesprochen worden, daß wir in der Musik der alten Kulturvölker eine der unseren relativ vollkommen gleichwertige Kunst zu sehen haben. Man lese etwa Platos Berichte über die Aufführungen ganzer sinfonischer Dichtungen des Sakadas und Thimotheos, man lese, was er über die Wirkung auf die Zuhörer, die ein hohes Kulturvolk waren, zu sagen weiß, oder man ziehe nur die einschlägigen Stellen des hl. Augustin heran, die von der Macht der frühchristlichen Musik Zeugnis ablegen, die man so gerne als eine noch primitive Stufe darstellt. Statt hier mit dem Entwicklungsbegriff Schindluder zu treiben, sollte man lieber die Eigenheit des Musikempfindens der einzelnen Epochen zu erforschen trachten, wie es Abert in dankenswerter Weise für das Frühmittelalter unternommen hat von einem erhöhten Blickpunkte aus. Man sieht, wie in dem Augenblick, da die Einheit des religiösen Gefühls im Frühmittelalter einen Riß erfährt, wo die Spaltung

Gott und Kirche sich bemerkbar macht, sich auch in der Musik etwas teilt und pie Periode der Einstimmigkeit ihr Ende erreicht hat.

Wie völlig verfehlt ein Rückschluß und Vergleich der Musik der Naturvölker mit der Übung der alten Völker ist, geht schon daraus hervor, daß bei den alten Völkern die Musik das Ergebnis einer ausgedehnten Spekulation und Theorie ist, was bei den Naturvölkern nicht der Fall sein dürfte. Die Pentatonik beispielsweise ist bei den Chinesen theoretisch vollkommen begründet, kann hier also schon nicht als eine primitive Tonalitätstufe im Sinne des Entwicklungsbegriffs gewertet werden, sondern scheint auf einer ganz besonderen Art des Hörens, des Tonempfindens zu beruhen. Seit Riemanns Forschungen wissen wir, daß die pentatonische Tonleiter nicht ein Gebilde ist, wie unsere siebenstufige Skala, der nur zwei Töne fehlen, sondern daß sie eine Leiter ganz eigener, von der unsrigen grundverschiedener Struktur ist, die nicht auf dem Grundtone beruht, sondern auf einem Zentraltone, von dem aus die tonalen Funktionen in voller Gesetzlichkeit zu verstehen sind.

Die Voraussetzungen solcher Tonalitäten sind eben ganz andere. Wenn uns die historischen Möglichkeiten fehlen, sie zu erforschen, so wollen wir den Mut haben, uns einzugestehen, wir wissen hier nichts und werden nichts wissen, aber nicht aus der Not eine Tugend machen und solche Epochen vornehm zu Vorstufen unserer wahren Kunst herabdrücken.

Was vollends die Musik der Griechen war, wissen wir doch aus ihren eigenen Zeugnissen. Sie selbst hielten ja gerade ihre Musik für die höchste Entfaltung des hellenischen Geistes, und wir können nach Analogie ihrer anderen Kunstzweige in etwa schließen, auf welcher Stufe die Musik gestanden haben muß, deren Ausdrucksmittel, gemessen an unseren, lächerlich primitiv erscheinen, die aber plötzlich in einem neuen Lichte dastehen, wenn man eine ganz andere musikalische Apperzeption voraussetzt, die aus einer Linie das heraushörte, wozu wir heute notwendig ein großes Orchester brauchen. (Apollos Kampf mit dem Drachen, usw.)

Das Prinzip der Zweipoligkeit aller Kunst, wie es O. Walzel für die Literatur aufgestellt hat, muß auch auf die Musik angewandt werden. Erst in neuerer Zeit hat man den Gegensatz horizontaler und vertikaler Apperzeption entdeckt, trotzdem er bei Schelling schon vorgebildet ist. (Melodie als Sukzession, Harmonie als Koexistenz). Aber für die historische Untersuchung hat man den Gegensatz noch nicht fruchtbar gemacht. In welch einem anderen Lichte erscheint, so betrachtet, selbst das vielgeschmähte Parallelorganum. Das Mittelalter hörte darin keine Quintenfolge, sondern eine Linie, die von zwei Stimmen, jede in ihrer Lage, vorgetragen wurde. Liegt doch der Tenor natürlich eine Quinte tiefer als der Diskant in seiner Stimmlage und das Quinteninterval wurde vollkommen konsonant empfunden, etwa so wie wir heut den Einklang empfinden. Die Periode des Organalstiles erscheint so in einem ganz neuen, viel verständlicheren Lichte, und man kann sich wenigstens in etwa vor-

stellen, wie es damals geklungen haben muß. Jede Stimme sang eben die Melodie in der ihr eigentümlichen natürlichen Lage, was für ein rein horizontales Musikempfinden nichts Ungewöhnliches war.
Schon Rousseau hat im Widerspruch zu Rameau eine kulturphilosophische Erklärung für die harmonische Musik versucht. Er hielt die harmonische Musik für ein Produkt des gotischen Geistes, der ihm allerdings barbarisch ist gegenüber der klassischen Linearität, die ihm völlig bekannt war. (Er kannte schon damals die prinzipielle Einstimmigkeit der griechischen Musik.) In seinen Bahnen wandelt Herder, der auch beide Arten musikalischen Hörens in unmittelbare Beziehung zur Polarität des menschlichen Geistes setzt, wie sie sich in Klassik und Gotik äußert. Nur ist bei Herder die Einstellung zum gotischen, harmonischen Geiste eine viel positivere, der Romantiker geht hier schon über den Aufklärer hinaus. Wir haben hier eine frühe, wichtige Anregung, die allzulange übersehen worden ist.
Der Individualismus der Antike zeigt die absolute Herrschaft der selbstherrlichen, sich selbst genügenden Linie. Im Abendlande dagegen gilt der Einzelne nichts, nur in einen Zusammenhang gestellt, ist er etwas. Darum mußte im Abendlande die antike Monodie notwendig ihr Ende finden, weil sie dem neuen Lebensgefühle nicht entsprach.
Darum ist aber der Ausdruckswert unserer Musik um nichts gesteigert gegenüber der Einstimmigkeit der Antike; ebensowenig wie es einem einfallen würde, die klassische Kunst gegen die gotische ausspielen zu wollen, darf man das in der Musik. Das kann nicht scharf genug betont werden.
Wir sind gewohnt, die Musik als Ausdruck erst seit Beethoven zu datieren. Das ist an sich nicht richtig und hat wohl nur darin seinen Grund, daß Beethovens Ausdrucksgehalt der Geist des erwachenden 18. Jahrhunderts ist, unter dessen lebendigster Einwirkung wir heute noch stehen. Für die Florentiner Humanisten beispielsweise war die erste Oper, waren die ersten Oratorien, wie der ganze stile recitativo an Ausdruckswert genau so weltbewegend, da hier eben das die Zeit beherrschende Renaissancegefühl sich aussprach. Ebenso verhält es sich mit dem galanten Stile. Man denke nur an seine Parallelen in der Anakreontik und in den Barock- und Rokokoschäfereien, die für jene Zeit eben die Dominante des Lebensgefühles darstellen.
Genau so gefährlich wie der Entwicklungsbegriff kann aber auch die Lehre vom Kunstwollen, wie sie Worringer für die bildende Kunst aufgestellt hat, der Musikgeschichte werden. Auch diese Methode deckt nicht das Werk in seinem spezifisch ästhetischen Eigensein auf. Gewiß kann sie wertvolle Dienste leisten, aber man bedenke, welch große Diskrepanz oft zwischen künstlerischer Absicht und Erreichtem besteht. Es sei nur auf die Oper hingewiesen, die etwas ganz anderes geworden ist, als ihre Begründer wollten. An dieser Diskrepanz gemessen, würde uns die Oper in einem ganz falschen Lichte erscheinen. Und gerade in der Musik ist es sehr schwer, das Kunstwollen eines

Schaffenden einwandfrei zu erfassen, da von den meisten Komponisten nur spärliche authentische Zeugnisse dafür vorliegen und sehr viele sich vielleicht ihrer Absicht gar nicht bewußt geworden sind. Bei nur wenigen sind wir in der glücklichen Lage wie bei Richard Wagner, Kunstwollen und Kunstwerk genau gegeneinander abwägen zu können. Und doch, wer wollte die Kluft übersehen, die zwischen dem Theoretiker und dem Praktiker Wagner liegt und von hier aus sein Kunstwerk zu erfassen suchen. Oder man denke an Gluck und an Meyerbeer, von denen besonders letzterer ganz andere Ziele hatte, als die in seinem Werke verwirklichten, der aber dennoch ein Schaffen von ganz eigenem repräsentativen Werte hinterließ.
Eine geschichtliche Betrachtung der Musik in Ansicht ihres Gehaltes muß auf allerbreitester Grundlage beruhen. Es ist unmöglich, sie isoliert, aus nur musikalischer Perspektive heraus zu betrachten. Freilich muß man sich dabei immer dessen bewußt bleiben, daß alles Außermusikalische nicht ästhetischen Kategorien entspricht. Notwendig ist die Heranziehung der ganzen Geistesgeschichte als Material. Nur von der breiten Ebene des gesamten Kulturkomplexes aus, als dessen besondere Spiegelungen Literatur, bildende Kunst, Philosophie und Religion erscheinen, läßt sich Musik als Gehalt begreifen.
Gewiß läßt sich bei den meisten Musikern eine Einseitigkeit in Richtung des nur Musikalischen, oft Musikantischen feststellen, viele scheinen oft unbekümmert an den sie umgebenden außermusikalischen Erscheinungen des Geisteslebens ihrer Zeit vorüberzugehen, aber man darf auch hier nicht die Bedeutung des unbewußt, unterirdisch wirkenden Zeitgeistes übersehen. Es ist ganz gleichgültig, ob ein Komponist sich der Ströme, die ihn tragen, der Kräfte, die ihn bilden, bewußt ist und sich darüber Rechenschaft abzugeben imstande ist, darum sind sie nicht minder mächtig in ihm, aber je unbewußter er sich ihrer ist, desto dringender ist die Aufgabe der Wissenschaft, sie zu erforschen. Die Einheit des Zeitgeistes, drückt unweigerlich jedem Schaffenden ihren Stempel auf, sie ist der Boden, auf dem er wächst. Nur von hier aus läßt sich die Persönlichkeit des Künstlers erfassen, nicht vom Werke aus. Schon G. Keller wehrte sich gegen alle Versuche, seine Persönlichkeit aus seinem Werke herauskristallisieren zu wollen, trotzdem doch lange Strecken seines Schaffens autobiographisch sind. (Der grüne Heinrich.)
Zu welchen neuen, interessanten Ergebnissen würde die Musikgeschichte kommen, wenn sie die Typologie der Kunst- und Literaturgeschichte auf ihre Betrachtungsweise übertragen wollte. Diese Typologie ist ja nicht aus der Literatur als einer isolierten Provinz des Geisteslebens abgeleitet, sondern stellt Erscheinungsformen des ewigen Menschen dar, der als Träger des Geisteslebens erscheint. (Strich: Deutsche Klassik und Romantik.) Die Gültigkeit der Typologie erstreckt sich auf alle Gebiete geistigen und künstlerischen Schaffens.
Man wende beispielsweise die Grundbegriffe Klassisch und Romantisch an, die nun bereits seit über hundert Jahren in wechselnder Form die Kultur-

philosophie beherrschen, von den Anfängen bei Herder über Schiller, Fr. Schlegel und Nietzsche bis auf die neuesten Versuche ihrer literarhistorischen Anwendung bei Strich und ihrer geschichtsphilosophischen Auswertung durch Spengler. Betrachten wir etwa Beethoven von hier aus, so dürften wir zu eigenartigen Ergebnissen kommen. Ohne weiteres wird man Beethoven als Persönlichkeit, Beethoven als Gehalt in die Reihen der Romantik stellen müssen, aber der Form nach läßt er sich nur durch die Kategorie des Klassischen erfassen. In welch einem Lichte sieht man nun die ganze Problematik Beethovens, wie erscheint er als lebendige Verkörperung des Zwiespaltes seiner Zeit. Man sieht, wie in der Musik die große Antithese des Zeitalters ein Kunstwerk von ewigem Formate hervorgebracht hat, wie hier eine Spaltung überbrückt ist, eine Synthese geschaffen ist, romantischer Inhalt in klassischer Form. Jetzt erst kann man Beethovens Ringen mit der Form recht verstehen. Eine ähnliche Erscheinung sehen wir in H. v. Kleist, ohne nun eine Parallele zu ziehen und Kleist zum Beethoven der Literatur machen zu wollen. Hiermit dürfte Beethoven besser erfaßt sein, als mit der ewigen Phrase von dem titanischen Willen, der an der Form rüttelt, weil sie die Größe seiner Gedanken nicht zu fassen vermag. Sein Gegensatz zu Mozart wird so erst deutlich, obwohl gerade bei Mozart auch noch manches Überraschende zu gewärtigen sein dürfte.

Ebenfalls für das Mittelalter würde sich durch eine universalere Betrachtungsweise manches neue ergeben. Die Ars nova erscheint begreiflicher, wenn man die starke Verweltlichung und Verfeinerung der Bildung berücksichtigt, die durch die Kreuzzüge erfolgte. Die Caccias, Balladen und Rondos sind Ausflüsse des höfischen Geistes, der die damalige Bildung beherrschte. Sie sind seine eigentliche musikalische Erscheinungsform, wogegen die Jongleurpoesie noch stark volksmäßig ist. Das weltliche Prinzip hält in der Ars nova seinen Einzug in die Kunstmusik.

Ebenfalls sei in diesem Zusammenhange hingewiesen auf die Gleichzeitigkeit der sogenannten Affektenlehre im 18. Jahrhundert in Musik und Literatur, an die gleichzeitigen Versuche, das Ethos der Tonarten und das der metrischen Gebilde zu ergründen in der Ästhetik des Sturm und Drangs und der Romantik. So zeigt sich überall eine enge Verknüpfung der Musik mit dem Gesamten des Geisteslebens und seinen besonderen Erscheinungsformen.

Wenden wir uns nun der Form zu. Über die eigentliche Bedeutung des methodischen Formalismus sind wir uns ja schon oben klar geworden. Notwendig ist vor allem eine Wesenserfassung der musikalischen Formen überhaupt, wie sie Halm begonnen hat in seiner Begriffsbestimmung des Geistes der Fuge und der Sonate. Bisher hat man im allgemeinen nicht mehr ausgesagt von den Formen als ihre äußere Struktur. Über ihr Ethos verlautete wenig. Es ist hier genau wie in der poetischen Metrik. Außer W. Schlegels Versuchen über das Ethos metrischer Gebilde ist bis in neueste Zeit hinein hier nicht viel geleistet worden. Was

wissen wir vom Wesen und von der historischen Bedeutung der Sonate, wenn wir ihre äußere Form kennen. Noch nie ist die Frage aufgetaucht, warum gerade die Sonate die große Form der Klassik werden mußte. Man hat das Wesen ihres Dualismus noch gar nicht voll erfaßt in seiner Beziehung zum Dualismus der Zeit ihrer höchsten Blüte. Auch die Bachsche Fuge kennt schon den Dualismus. Aber der Dualismus der Sonate ist ein dialektischer, die Sonate ist eine dialektische Form. Darum mußte sie das große Ausdrucksmittel des Zeitalters des deutschen Idealismus werden, der in seinem Innersten dialektisch war.
Die Formgeschichte der Musik muß ebenso heraus aus ihrer Isolierung. Weist nicht etwa die kanonische Kunst der Niederländer, vor allem das riesenhafte Anwachsen der Stimmenzahl in den späteren Generationen deutlich auf die verwickelte, komplizierte Episodentechnik des schier unübersichtlichen Barockromans! Es handelt sich hier nun und nimmer um bloße Häufung und Formlosigkeit, sondern um einen besonderen Stilwillen, wie er für die Barockliteratur bereits nachgewiesen ist.
Einen interessanten Versuch der Formerfassung bot im vorigen Jahrhundert Zeising mit der Entdeckung des Verhältnisses des Goldenen Schnittes. Der Fehler Zeisings war, den Goldenen Schnitt zum ästhetischen Dogma zu erheben, während er nichts anderes ist als das Formprinzip der Klassik. Man hat Beethoven daraufhin untersucht mit dem Ergebnis, daß fast alle Sonaten, mit ganz unwesentlichen Ausnahmen das Verhältnis des Goldenen Schnittes aufweisen. Wie sehr man durch wechselseitige Erhellung der Künste in der Erkenntnis musikalischer Formen gefördert wird, zeigt auch eine interessante Untersuchung F. Trojans, der das der Stegreifkomödie entnommene Handlungsschema des Volksspiels mit der Bachschen Fuge vergleicht. Natürlich muß man sich vor Gewaltsamkeiten und Willkürlichkeiten hüten; es soll nur festgestellt werden, welchen Gewinn die musikalische Formgeschichte durch wechselseitige Erhellung der Künste und durch geistesgeschichtliche Betrachtung gewinnen kann, denn nichts in der Musik ist eine rein musikalische Angelegenheit. Ein Blick auf die Literatur zeigt, daß das Leitmotiv nicht nur in der Musik zu einer bestimmten Zeit Bedeutung erlangte, sondern auch in der Dichtung sich eine unverkennbare Neigung zu leitmotivischer Gestaltung geltend machte, von Fielding und Sterne an über die Wahlverwandtschaften zu O. Ludwig, Raabe und zu Zola in den Rougon Macquarts. Oder, um ein anderes Beispiel anzuführen, vergleiche man die prägnanten Kadenzierungen der Musik des Generalbaßzeitalters mit dem Hang zu scharf pointierten Schlüssen, wie ihn Strich für die Gedichte des Barock nachweist, ferner vergleiche man die strenge Periodik der klassischen Musik mit den auf festen zahlenmäßigen Verhältnissen beruhenden symmetrischen Strophengebilden der klassischen Poesie.
Ein Gebiet, das noch viele Forschungsmöglichkeiten bietet, ist das Verhältnis von Theorie und praktischer Musik. Man soll die Bedeutung der Theorie in

ihrer Auswirkung auf die Musikpraxis nicht unterschätzen. Es ist nicht zulässig, wie Storck in seiner Musikgeschichte es tut, eine Erscheinung wie die Solmisation einfach zu übergehen mit der Bemerkung, daß sie nicht mehr in lebendigem Konnex zur Gegenwart stehe. Das ist eine völlige Verkennung der Grundforderungen wissenschaftlicher Geschichtsforschung, wie sie nur im Banne des Irrlichts der Entwicklungsmethode vorkommen kann. Aus der Diskrepanz, die häufig zwischen Theorie und Praxis besteht, bzw. der Abhängigkeit der konkreten Musikübung von der Spekulation können interessante Schlaglichter auf den Charakter, die Bedeutung und Stellung einer musikalischen Erscheinung fallen. Vor allem ist beider Verhältnis zueinander darum wichtig, weil die Theorie eines der stärksten Bänder ist, das die Musik mit den philosophischen Tendenzen eines Zeitalters verbindet.
Diese Ausführungen, die auf Vollständigkeit in materialer wie in systematischer Hinsicht keinerlei Anspruch erheben, sollen Anregungen sein, damit die musikalische Geschichtsforschung zu einer methodischen Selbstbesinnnug kommen möge, zu jener Selbstbesinnung, zu der die Geschichtschreibung der anderen Künste schon seit geraumer Zeit gelangt ist, und vor allem wollen diese Gedankengänge dazu beitragen, daß sich die Musikgeschichte ihrer Eigentümlichkeit und Eigengesetzlichkeit als Geistesgeschichte bewußt wird gegenüber den alten naturwissenschaftlichen Prinzipien positivistischer Forschungsmethoden.

DER WIDERSPENSTIGEN ZÄHMUNG

BRIEFWECHSEL ZWISCHEN HERMANN GOETZ UND ERNST FRANK

VON

BRUNO WEIGL-BRÜNN

Die Beziehungen zwischen H. Goetz und E. Frank, die ursprünglich nur auf gegenseitige künstlerische Hochachtung gestellt waren, mit der Zeit aber zu einer echten, immer enger sich knüpfenden Freundschaft führten, hängen so innig mit der Geschichte der Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« zusammen, daß es geboten erscheint, zuerst den ganzen Werdegang dieses Goetzschen Meisterwerkes zu skizzieren; denn nur auf diese Weise ist es zu verstehen, welche wichtige Rolle Frank im Leben dieses Künstlers gespielt hat.*)

*) Alles Biographische über Goetz ist in einem 1906 in der »Musik« (VI. Jahrgang, 4. Heft) erschienenen, sehr ausführlich gehaltenen und von dem gleichen Verfasser geschriebenen Aufsatz enthalten.

Am 28. April 1868 erhielt Goetz (der damals noch als Organist und Musiklehrer in Winterthur tätig war) von seinem Freund I. V. Widmann*) den vollständigen Text zur Oper »Der Widerspenstigen Zähmung« eingehändigt. Seine Arbeit an diesem Werk begann am Ende des Jahres 1868; zu Ostern 1870 wurde die Skizze, im Juni 1872 die Instrumentierung und im März 1873 der Klavierauszug fertiggestellt. Noch vor Beendigung des Klavierauszugs traf Goetz mit Hans v. Bülow (seinem einstigen Lehrer am Sternschen Konservatorium in Berlin) zusammen, der am 16. März 1872 in Zürich ein Konzert veranstaltete. Am 17. März spielte er dem von ihm verehrten Meister seine Oper mit der Bitte vor, sich für die Uraufführung in Deutschland zu verwenden. Bülow, dem das Werk sowohl in seiner textlichen wie auch musikalischen Fassung sehr gefiel, erklärte sich sofort bereit, Goetz zu fördern, und empfahl die Oper**) noch am gleichen Tage dem ihm befreundeten Theaterintendanten Hans v. Bronsart in Hannover, von dem er in erster Linie erhoffte, daß er sich mit Verständnis des Werkes annehmen werde.
Im Sommer des gleichen Jahres fuhr Goetz nach München, wo er eine Zusammenkunft mit Bronsart zwecks Vorspielens seiner Oper vereinbart hatte. Auch Bronsart war von »Der Widerspenstigen« sehr entzückt und versprach, sie für die künftige Saison in Hannover zur Uraufführung zu empfehlen. Gleichzeitig traf Goetz in München mit Hermann Levi zusammen, der, bisher in Karlsruhe wirkend, vom Oktober 1872 ab als Hofkapellmeister nach München verpflichtet worden war. Levi tat jedoch nur einige flüchtige Blicke in die Partitur und vertröstete den jungen Künstler auf eine spätere Zeit.
Nach Hottingen***) zurückgekehrt, sollte Goetz erfahren, daß eine auch noch so wohlwollende Empfehlung einer Oper noch lange keine Aufführung bedeute. Tatsächlich schrieb ihm Bronsart — von Goetz an sein Versprechen erinnert —, daß er sich mit der Uraufführung der Oper noch ein Jahr gedulden müsse, da der gesangliche Vertreter der Hauptpartie (Petrucchio) für längere Zeit erkrankt sei.
Nichtsdestoweniger gab Goetz den Gedanken an eine Aufführung in Deutschland nicht auf, sondern beschloß im Sommer des künftigen Jahres, seine Eltern und Verwandten in Königsberg aufzusuchen und bei dieser Gelegenheit bei verschiedenen Theatern wegen der Aufführung vorstellig zu werden. Zuallererst trachtete er seine Bekanntschaft mit Levi auszunützen, zu

*) Geboren 1842 zu Nennowitz bei Brünn (in Mähren), gestorben 1912 in Bern. Sehr begabter Schriftsteller und Kritiker; zu Goetz' Zeiten ein Jahr Pfarrhelfer in Frauenfeld, dann Direktor der Einwohnermädchenschule in Bern, seit 1880 Redakteur des Berner Bundes.

**) »... Wenn sein Werk nicht wirklich Beachtung verdiente und vielleicht Verwertung, würde ich, glaube es mir, nicht die Frechheit haben, Dich damit zu bel stigen ...« (Siehe V. Band der von Marie v. Bülow herausgegebenen Briefe von H. v. Bülow.)

***) Goetz übersiedelte 1870 nach Hottingen bei Zürich.

welchem Zweck er ihm den Klavierauszug sofort nach seiner Fertigstellung zur Einsichtnahme zusandte. Auf der Hinreise nach Königsberg suchte er den damals noch in Karlsruhe wohnhaften Levi auf und spielte ihm sein Werk vor. Ebenso wie Bronsart für die »Widerspenstige« eingenommen, lehnte er jedoch eine Aufführung mit der Begründung ab, daß es in München mit der Besetzung der Petrucchio-Partie nicht zusammenginge: der für die Rolle geeignete Sänger Fischer sei vom Theater abgegangen und der dort verbliebene alte Kindermann verfüge nicht mehr über die Ausdauer, eine neue Partie einzustudieren. Durch diese Abfertigung enttäuscht, fuhr Goetz sofort zu seinem damals in Baden-Baden weilenden Gönner Bülow, um ihn von der Erfolglosigkeit der auf seinen Rat hin unternommenen Schritte in Kenntnis zu setzen und ihn um neue Empfehlungen zu bitten. In seiner steten Hilfsbereitschaft wies ihn Bülow an den ihm gut bekannten Hofkapellmeister E. Frank nach Mannheim, da ihm momentan kein besserer Ausweg einfiel. Schon am Tage darauf — es war der 3. Juli 1873 — war Goetz bei Frank und spielte ihm im Beisein von Dr. Felix Hecht (dem späteren Rechtsvertreter von Goetz' Schöpfungen) seine Oper vor. Frank war von der Goetzschen Musik derart begeistert, daß er versprach, die Uraufführung der Oper für die kommende Theatersaison in Mannheim durchzusetzen. Dieser Tag — für Goetz ein Glückstag — war zugleich der erste Tag einer Freundschaft, die selbst das Lebensende Goetzens überdauern und sich dann in selbstlosester Weise auf den Nachlaß und auf die Familie des so früh verstorbenen, schon damals schwer lungenleidenden Künstlers erstrecken sollte.

Ernst Frank war ein Bayer. Geboren am 7. Februar 1847 zu München, absolvierte er die dortige Universität und wurde bald darauf Schüler von Franz Lachner. Nachdem er in Wien als Hoforganist und Korrepetitor an der Hofoper tätig war, wurde er 1868 Kapellmeister in Würzburg, 1869 Chordirektor der Hofoper und in der Folge Dirigent des Wiener Sing- und akademischen Gesangvereins. Dort leistete er in musikalischer Hinsicht so Vorzügliches, daß er 1872 als Fünfundzwanzigjähriger die Berufung als Hofkapellmeister nach Mannheim erhielt. Seit 1877 wirkte er unter O. Devrient als Kapellmeister am Frankfurter Stadttheater, seit 1879 als Nachfolger H. v. Bülows in Hannover. Am 17. August 1889 starb er geistesgestört in Oberdöbling bei Wien. Von seiner Frau Cornelie Frank (geborene v. Hornbostel), die ihn noch 22 Jahre überlebte, erfuhr der Verfasser, daß Frank ein »überaus geistreicher, für alles Neue sofort enthusiasmierter, temperamentvoller Dirigent« gewesen ist, der besonders »im Lesen und Merken von Partituren« Bewunderungswürdiges geleistet hat. Sein Zusammentreffen mit Goetz fiel in sein 26. Jahr; und Goetz konnte sich nicht genug über die hohe geistige Reife Franks wundern, die so gar nicht mit dessen Jugend im Einklang stand.

Frank riet Goetz zu mannigfachen textlichen und musikalischen Änderungen, zu denen sich letzterer auch verstand und sie zum größten Teil schon in Königsberg (anläßlich seines bereits erwähnten Verwandtenbesuches) durchführte. Der Rückweg führte ihn wieder zu Frank nach Mannheim.

Jedenfalls hatte sich Frank in der Zwischenzeit intensiv mit der Oper beschäftigt und empfing den bei ihm am 10. August eingetroffenen Komponisten mit Vorschlägen zu neuen Abänderungen, die Goetz zu überlegen versprach. Noch ehe Goetz seine Ankunft in Hottingen bestätigen konnte, schrieb Frank am 19. August an ihn einen Brief, in dem er seine Ratschläge bezüglich der Umgestaltung noch präziser zusammenfaßte und ihm noch außerdem seine Bewunderung über sein künstlerisches Schaffen aussprach.

»Geehrter Freund! Ich habe den gestrigen Tag dazu benutzt, Herrn L. Ihre Oper vorzuspielen; er läßt Ihnen seinen aufrichtigsten Glückwunsch ausdrücken und ist ebenso wie ich der Ansicht, daß wir es hier mit einem Werke von ungewöhnlichem Talent zu tun haben. Was mir nun wichtig war, ist die vollkommene Übereinstimmung unserer Urteile. Das erste Auftreten der Katharina findet er ebenso anstößig wie ich; je länger, je mehr bin ich überzeugt, daß dem Charakter des Mädchens von vornherein sehr geschadet wird . . . Katharina *darf erst im 2. Akt auftreten, dies ist meine unumstößliche Überzeugung* . . . Ebenso befestigt sich immer mehr meine Überzeugung, daß der 3. Akt seinen Appendix verlieren muß; er ist zu lang, es ist zu viel Musik, man wird müde, und die letzte Szene ist dramatisch und psychologisch unnötig. Die letzte Szene des 4. Aktes muß auch entschieden in der besprochenen Weise zusammengezogen werden . . . es müßte in dem Augenblick, in dem das gehorsame Käthchen die ungezähmten Schwestern bringt . . . ein langsames Stück sich entwickeln (vielstimmig), aus dem sich dann unmittelbar der Schlußsatz herausschält. Und nun noch eins; die vielen Verbindungsstücke betreffend, meine ich. Sie wissen gar nicht, wie sehr ich meine Freude an Ihrem Werke habe; aber eben darum, weil ich so Großes davon erwarte, muß man scharf zusehen; an Stelle aller dieser Stücke würde ich Seccorezitative setzen, aber *ganz leicht und durchsichtig gehaltene*, nicht wie in der letzten Szene, wo das Rezitativ schon wieder stark musikalisch durchwirkt ist. *Echtes Seccorezitativ*, beinahe Prosa! Dann wirken die Musikstücke richtig und voll; jetzt verwirren einem gerade die unwesentlichen Stellen den Kopf und die Sänger werden sich . . . mit diesen unwichtigen Dingen den Hals brechen. Hören Sie auf die Stimme eines wahren Freundes und Verehrers; das Seccorezitativ scheint mir die nötigste und wesentlichste Bedingnis für das Schicksal eines Werkes, das ich für den Anfang einer besseren Zeit halten möchte! Sie werden jedenfalls doch einsehen, daß ich recht habe, ob Sie diese (wenn auch etwas tief greifende) Änderung machen oder nicht. Leben Sie wohl, ich konnte nicht anders, als Ihnen meine gestrigen Eindrücke mitteilen; und L.s hohe Achtung und wahre Teilnahme ist mir doch auch sehr wertvoll, da L. doch ein gar feiner, famoser Musiker ist. Schreiben Sie mir bald, ich erwarte mit Ungeduld Ihren Meinungsaustausch und grüße Sie herzlichst . . .«

Auf dieses Schreiben antwortete Goetz am 24. August 1873. Es ist dies ein denkwürdiger Brief, der fast vollständig veröffentlicht werden soll, da er einen tiefen Einblick in den Charakter des Künstlers besonders dort gestattet, wo er sich in seinem Künstlerstolz verletzt glaubte und mit ruhigen, aber entschiedenen Worten gegen Frank Stellung nimmt:

»Verehrter Freund! Herzlichen Dank für Ihren freundlichen Brief und Ihr lebhaftes Interesse an meinem Werke! Eine so warme und tatkräftige Teilnahme wie die Ihrige habe ich selten in meinem Leben erfahren und bin Ihnen von Herzen dankbar dafür. Um so schmerzlicher ist es mir, daß, nachdem ich in so manchen Punkten Ihren gütigen Rat mit Freude habe ak-

zeptieren können und entschieden der Ansicht bin, daß das Werk durch die betreffenden Änderungen gewonnen hat, daß wir nun doch an einige Punkte gelangt sind, für die ich in Mannheim schon zu einer vorläufigen Einigung mit Ihnen gekommen zu sein glaubte, in welcher wir nun aber Ihrem Briefe zufolge wieder so weit auseinander sind als jemals.
Nehmen wir die Dinge gerade beim Kopf, also zunächst jene Spielszenen, die Sie in Seccorezitative verwandelt wünschen. Bester Freund, Sie können sich unmöglich praktisch in die Sache hineingedacht haben. Ich greife gerade eine Stelle heraus, an die Sie wohl auch gedacht haben werden, wenn ich Sie nicht überhaupt mißverstanden habe. Es wäre nicht unmöglich, mitten in der 3. Szene des 2. Aktes nach dem *bekragten* Auftreten den Baptista noch jene ironische Wiederholung von Petrucchios Worten ›Zahm soll sie werden etc.‹ tun zu lassen und dann das Musikstück mit einem Orchestertutti von 2 bis 4 Takten auf dem C-dur-Dreiklang abzuschließen. Was nun folgt bis zur 4. Szene, sollte Seccorezitativ werden. Lesen Sie nun einmal im Textbuch diese gereimten trochäischen Verse durch, es ist unmöglich! Also erstens wieder den Text geändert, und möglichst prosaähnlich etwa in fünffüßigen Jamben gebracht! . . . Jetzt aber bitte ich denn doch sehr, halten Sie das dadurch entstandene, traurige, nichtssagende Parlandogeschwätz einmal an die Szene, wie Sie dieselbe in meiner Partitur finden! Werden Sie dann wirklich noch tauschen wollen, werden Sie dann jene Szene wirklich noch ›um Gottes willen komponiert‹ halten? Überhaupt wundert es mich, daß Sie diese Szene (mit Ausnahmen übrigens, wie ich weiß) gar so gering anzuschlagen scheinen. Wenn ich bisher nicht vollständig für dieselben einstehen konnte, so betrifft das einzig die gesangliche Behandlung gewisser einzelner Stellen. Dies läßt sich ändern; die musikalische Form jedesmal im ganzen genommen glaube ich sehr wohl vertreten zu können Aber — sagen Sie — es ist zuviel Musik, die Zuhörer werden verwirrt in dem Zuviel. Lieber Freund, was soll ich da bemänteln; das glaube ich Ihnen einfach nicht. Es ist dies ein sehr alter Vorwurf, der immer wieder auftaucht, den man schon Mozarts Don Juan gemacht hat, als er neu war, etc. Zuviel Musik und Ermüdung dadurch kann es nur da geben, wo es zu lange eintönig fortgeht. Wo aber komische, sentimentale, leidenschaftlich dramatische Szenen immerfort miteinander abwechseln, da hebt eine Szene die andere, und je feiner jede einzelne in ihrer Eigentümlichkeit ausgearbeitet ist, desto besser ist es für das Ganze . . . Und dennoch soll eine ganze Anzahl *kürzerer* rezitativischer Stellen hineinkommen; ich sage Ihnen schon noch, wohin; aber zuerst zu den anderen Punkten!
Also in betreff der letzten Szene des 3. Aktes sind Sie so entschieden und finden sie *dramatisch und psychologisch ganz unnötig*. Erwähnen möchte ich nun doch zuerst in allem Ernste, daß Sie mir mit jener Szene eine der besten Nummern des Werkes, das glänzendste und, was Sie auch sagen mögen, wirksamste Ensemble unbarmherzig streichen wollen, was, insofern die Musik und die möglichst wirksame Entfaltung der größeren musikalischen Formen für einen Hauptbestandteil der Oper gehalten zu werden pflegt, doch auch einige Berücksichtigung verdiente. Doch das ist kein Einwand gegen die dramatische und psychologische Unnötigkeit der Szene. Wissen Sie, daß Sie mit jener Szene Katharinen die einzige Stelle nehmen, in welcher sie (nach der Werbungsszene) mannhaft und entschieden Petrucchio entgegentritt? In der 4. Szene des 3. Aktes ist ihre Kraft bereits gebrochen. Einzig in der Schlußszene des 3. Aktes hat sie sich aufgerafft und tritt Petrucchio fest entgegen. Das edlere Element ist bereits mächtig genug in ihr, daß Sie zuerst den Weg der sanften Bitte versucht. Als dieser nichts nützt, bricht sie los und zeigt sich noch einmal als jene Katharine, die eben jene Behandlung Petrucchios verdient und darum gebändigt werden muß. Zugleich muß der Zuhörer, wie das im Drama nicht anders möglich ist, von diesem einen leidenschaftlichen Widerstande Katharinens auf soundso viele ähnliche vor dem Beginn des 4. Aktes schließen, die aber sämtlich von Petrucchio ebenso zurückgeschlagen worden sind. Auf diese Weise ist durch jene Szene die gebrochene Haltung Katharinens zu Anfang des 4. Aktes vollständig motiviert, und auch Petrucchio ist in seinem Verhalten gerechtfertigt. Jetzt nehmen Sie jene Szene weg und überlegen die Abscheulichkeit von Petrucchios Benehmen, der unaufhörlich auf einem ganz widerstandslosen Opfer herumtrampelt. Das ist kein Kampf mehr, das sind Folterszenen.
Jetzt zur 1. Szene des 1. Aktes! Ich reiste in der festen Überzeugung von Mannheim ab, mit einer Änderung des Auftretens der Katharine dieses flotte Ensemble, das, ohne Katharine, allen Reiz und Wert verliert, retten zu können; Ihr Brief belehrt mich, daß Sie die Szene verurteilt haben. Über die Sache selbst haben wir genug gesprochen. Darin haben Sie recht, daß

es keine sehr ideale Art ist, wie Katharine eingeführt wird. Aber wasch' mir den Pelz und mach' ihn mir nicht naß! Ein zänkisches, trotziges Frauenzimmer soll geschildert werden, und als solche verdient sie die Strafen, die im Verlaufe des Stückes über sie verhängt werden. Wenn man sie aber in ihrer zänkischen, trotzigen Art einführt, so soll das unästhetisch und widerlich sein! Die 1. Szene des 2. Aktes genügt in dieser Richtung lange nicht. Sie gibt die edlere Seite von Katharinens Trotz. Dieser Seite wegen müßte sie aber ganz anders gestraft werden. Vielleicht gibt es doch noch ein Mittel, die verschiedenen Standpunkte zu versöhnen ... Über den Schluß des 3. Aktes habe ich gesprochen; zu eventueller möglichster Kürzung der beiden letzten Szenen bin ich bereit.
Was noch den letzten Akt betrifft, so würde ich es für das Natürlichste halten, wenn nun einmal durch bedeutende Kürzungen Zeit gewonnen werden soll, zunächst einmal die 1. Szene zu streichen. Szene 2, 3, 4, 5 können, die besprochenen Kleinigkeiten abgerechnet, ziemlich bleiben wie sie sind. Die letzte Szene aber würde ich, so lieb sie mir auch ist, auf das Allernotwendigste beschränken und die Probeszene ganz streichen. Daß dieselbe, so hübsch sie auch wirken könnte, unendlich unwesentlicher ist als die Schlußszene des 3. Aktes, werden Sie im Ernste nicht bestreiten können. Natürlich, wenn sie bleiben kann, um so besser! Dann wollte ich auch gern die von Ihnen vorgeschlagene Kürzung machen. Das vorgeschlagene Ensemble ist eine Unmöglichkeit; ich bitte Sie um Gottes willen: Nach 9 Uhr noch ein langsames Ensemble! Jedenfalls also, wenn der vorgerückten Zeit wegen nun einmal gestrichen werden soll, lieber hier, als irgendwo anders. Man könnte schon den 1. B-dur-Satz $^{3}/_{4}$ bedeutend kürzen, und von da mit kleiner Textänderung in das Schlußallegro: ›Nun zu Tische, liebe Gäste!‹ hinüberspringen.
Das ist nun ein langer Brief geworden, und meine Vorschläge weichen stark von Ihrigen ab. Seien Sie zunächst versichert, daß ich dieselben nicht geschrieben habe ohne reifliche Erwägung des ganzen betreffenden Stoffes und aller möglichen Eventualitäten, und bitte, gehen Sie freundlichst auf die Motivierungen ein, die ich hinzugefügt habe. — Schließlich, lieber Freund, noch eins! Sie haben mich mehrmals versichert, daß Sie das Werk für tüchtig und bedeutend halten. Wenn dem so ist, so überlegen Sie auch, daß, der es geschaffen hat, wohl auch imstande sein sollte, über die Wirkung des Ganzen ein Urteil zu haben, und zwar ein Urteil, das zusammenfällt mit jenem künstlerischen Instinkte, der ihm das Schaffen überhaupt möglich machte ...«

Wie vorauszusehen war, geriet Frank über den Inhalt des Goetz-Briefes, besonders aber über dessen Schluß etwas aus seiner Fassung, und es ist schön und lehrreich zugleich, zu lesen, wie er Goetz am 27. August 1873 mit einem Schreiben zu antworten wußte, aus dem trotz aller geharnischten Worte seine selbstlose Güte herausleuchtet:

»Sehr geehrter Herr! (sic!) Auf Ihren freundlichen Brief vom 24. August wäre viel zu antworten; ich könnte jedem Satz sein Gegenteil gegenüberstellen. Ich habe aber die Zeit nicht dazu. Ich verweise einfach auf die Urbilder der komischen Oper: Figaro und Barbier; die wissen recht wohl, wo die Grenzen des Musikalischen sind, und wissen, daß auf der Bühne nicht alles gleichen Anspruch machen darf; es muß Dinge geben, die hervortreten, also müssen andere Partien zurücktreten. Kurz, da ließe sich viel sagen. — Machen Sie jetzt die Änderungen, wie Sie sie jetzt beschlossen haben, es ist damit schon viel gewonnen; Ihre Version des Entrees der Katharina ist schon viel eher möglich, als die jetzige Fassung; geradeso wie ich die Szene mit dem ›bekragten‹ Hortensio viel lieber in der jambischen Form ... sehen würde! Sie nennen das nun ein ›nichtssagendes Parlandogeschwätz‹; aber um Gottes willen glauben Sie denn, daß etwas, was in Prosa nichts sagt, wenn man es in Verse und Musik hineingezwängt hat, nachher etwas sagt? Das kann Ihr Ernst nicht sein. Ich tausche unbedingt diese Szenen *gern* gegen Rezitative ein, schon der veränderten Farben und Sprechweise wegen. Daß Sie die musikalische Form dieser Szenen vertreten können, weiß ich recht wohl; aber der Zuschauer, der diese Dinge gesungen hört, die man an und für sich schon gar nicht, und in der gegebenen Fassung erst recht nicht, singen kann, der kümmert sich um Ihre Vertretung der musikalischen Form wenig! — Zuviel Musik ist ein alter Vorwurf, sagen Sie. Freilich ist es so, und seit jeher haben Anfänger 10 Finger zuviel an den Händen. Don Juan paßt nicht hierher; aber die große

Abwechslung, die Sie theoretisch in Ihrer Oper finden, werden Sie auf der Bühne sich sehr verwischen sehen. Kurz, machen Sie eben Rezitative, soviel als möglich, es muß ja nicht *überall* sein. — Ich rate Ihnen vorerst nur als Freund des Werkes, nicht als Kapellmeister, der Ihr Werk aufführen will; das sind zweierlei Sachen. Kurz — *ich* rate nicht mehr und erwarte die von Ihnen beschlossenen Änderungen, die der Sache schon sehr förderlich sein werden. Über das Weitere läßt sich dann immer noch sprechen. — Die 1. Szene des letzten Aktes zu streichen finde ich keinen Grund, da es sich nicht um die ›vorgerückte Zeit‹ handelt, wenn ich einen Strich vorschlage, sondern nur darum, was Langweiliges fortzubringen. Die Szene ist aber gar nicht langweilig, sondern leitet den Akt *sehr geschickt* ein. Die letzte Szene, die, so wie sie jetzt ist, stark abfällt — da ist schwer zu raten. Mein Vorschlag mit dem Ensemble nach 9 Uhr ist der einzige Rat, den ich weiß; nun, wir werden zusehen, was Sie machen. Wenn Sie schließlich glauben, daß der, der ein Werk wie das Ihrige geschaffen hat, über die Wirkung im ganzen ein Urteil haben muß, so widerspreche ich geradezu; wenn ich das glauben würde, so hätte ich nicht wagen können, Ihnen zu raten; im Gegenteil, ich glaube, daß Sie, *gerade* Sie, gar kein Urteil darüber haben, wie sich die Sachen auf der Bühne anders ausnehmen! Ich sehe das gerade aus Ihrem letzten Brief. Sie sind *Musiker* in erster Reihe, und das ist (die) Hauptsache . . ., aber die Sphinx Theater haben Sie nur von der Ferne und nur theoretisch kennengelernt; glauben Sie mir, es ist eine Sphinx.«

Mit einem stillen und zugleich warmen Lächeln zwischen den Zeilen erwidert Goetz am 17. September, wobei er Frank zugleich die umgearbeitete Partitur einsandte:

»Mein hochverehrter Freund! Nachdem ich 4 Wochen lang über ziemlich angestrengter Stundengeberei fast jede Freistunde auf beifolgende Partitur verwendet habe, freue ich mich, Ihnen dieselbe mit allen Änderungen, die sich als notwendig herausgestellt haben, wieder zusenden zu können. Die Zahl dieser Änderungen war Legion, und ich glaube wahrhaftig, wenn ich noch einen 5. Akt hätte hinzukomponieren müssen, es hätte mich nicht mehr Zeit gekostet . . . Und nun, mein lieber Freund (nicht wahr? Das Wort paßt doch jetzt trotz der kleinen Verstimmung, die es dazwischen gegeben hat), bitte ich Sie recht sehr, sehen Sie genau durch, was ich gemacht habe; ich hoffe, Sie werden dann sprechen: Siehe, es war sehr gut! Ich hoffe es um so zuversichtlicher, als alle Änderungen aus Ihrer Anregung hervorgegangen sind und ich im Prinzip und in 1000 Einzelheiten genau Ihrem Rate gefolgt bin. Wenn ich in einigen Punkten nicht ganz so weit gegangen bin, als Sie erwarten zu müssen glaubten — nun, so weiß ich natürlich, daß Ihr Rat stets aus der besten Absicht hervorging; seien aber auch Sie überzeugt, daß ich in Gottes Namen nicht anders konnte und damals jenen Brief gewiß mit schwerem Herzen geschrieben habe.«

Dieser gegenseitige Meinungsaustausch hatte jetzt einen lebhaften Briefwechsel zur Folge, dessen Inhalt auf die Aufführung der »Widerspenstigen« abgestimmt war. Die Frankschen Abänderungsvorschläge wurden von Goetz bis auf einige wenige akzeptiert und auch durchgeführt. Erwähnenswert ist nur noch eine Briefstelle von Goetz aus seinem Schreiben vom 11. Jänner 1874:

»Soeben ist auch die offizielle Anzeige des Honorars (220 fl.) etc. aus Mannheim eingetroffen und ich bin Herrn Scipio recht dankbar, daß er alles so günstig für mich geordnet hat. Überhaupt, ich habe eine herzinnige Freude, daß mein Werk so kräftig Wurzel zu schlagen scheint bei Ihnen allen . . .«
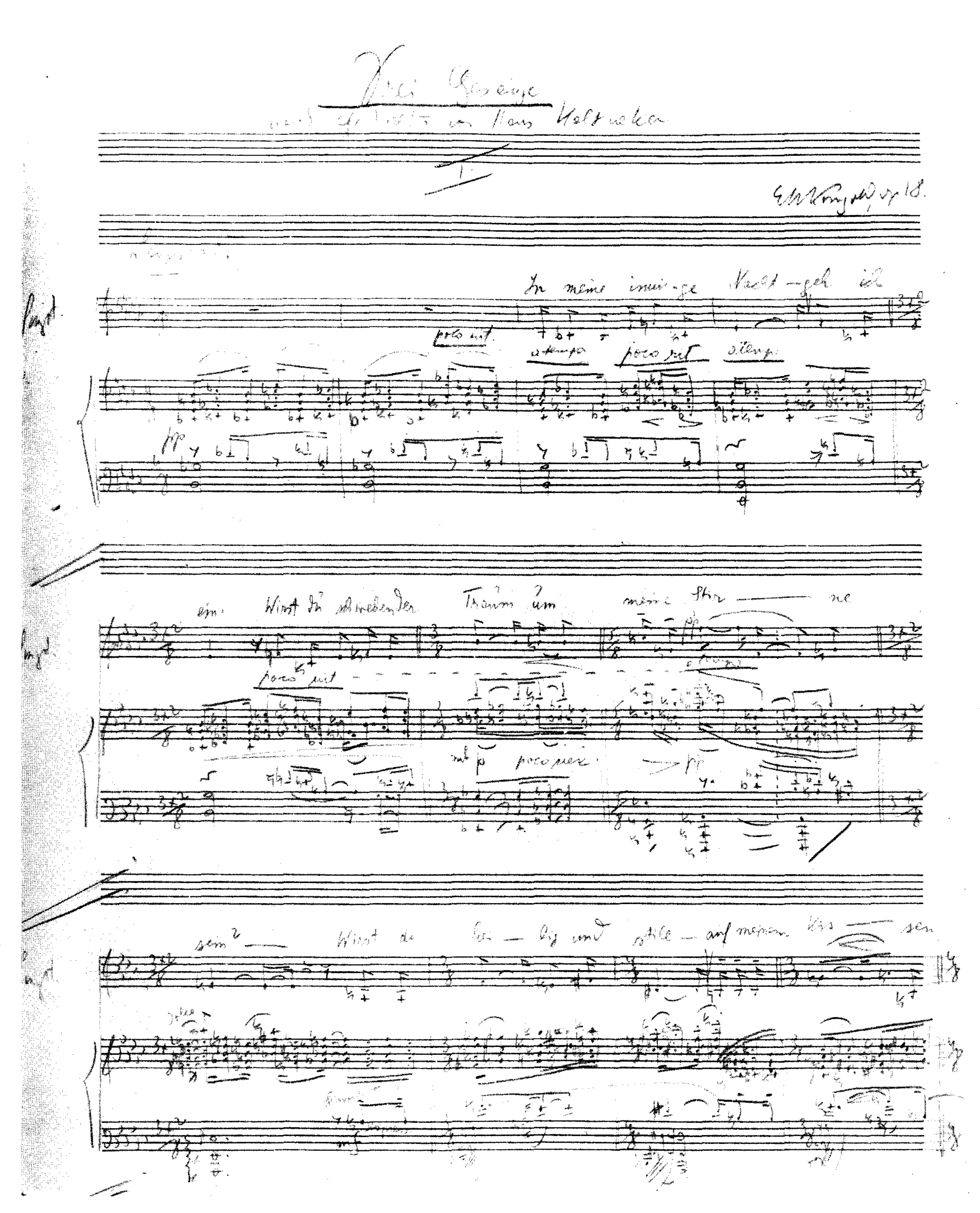
Goetz war in dieser Zeit auch als Komponist nicht untätig, denn in dem verhältnismäßig kurzen Zeitraum zwischen der Fertigstellung des Klavierauszuges und der Aufführung seiner Oper (Herbst 1874) entstanden drei große Werke, die mit Ausnahme des Klavierquintetts (mit Kontrabaß), op. 16, zu

den besten kompositorischen Leistungen Goetzens zu zählen sind: Die F-dur-Sinfonie, das bereits vorher erwähnte Klavierquintett und das Chorwerk »Nenie«.
Inzwischen war Goetz Mitte Juli derart gefährlich erkrankt, daß er in den Höhenluftkurort Richisau im Klöntal gebracht werden mußte, von wo aus er am 9. August Frank von seiner heftigen Erkrankung Mitteilung machte, die ihn »zu äußerster Schonung« verurteilte, wenn er »nicht alles zu riskieren habe«. Natürlich mußte er auch auf seinen Herzenswunsch, bereits im August an den Proben zur »Widerspenstigen« teilzunehmen, schon jetzt verzichten und seine Ankunft in Mannheim auf einen viel späteren Zeitpunkt verlegen. Hierauf antwortete Frank am 18. August mit folgendem kurzen Schreiben, aus dem man die Absicht, Goetz eine Freude zu bereiten, herauslesen kann:

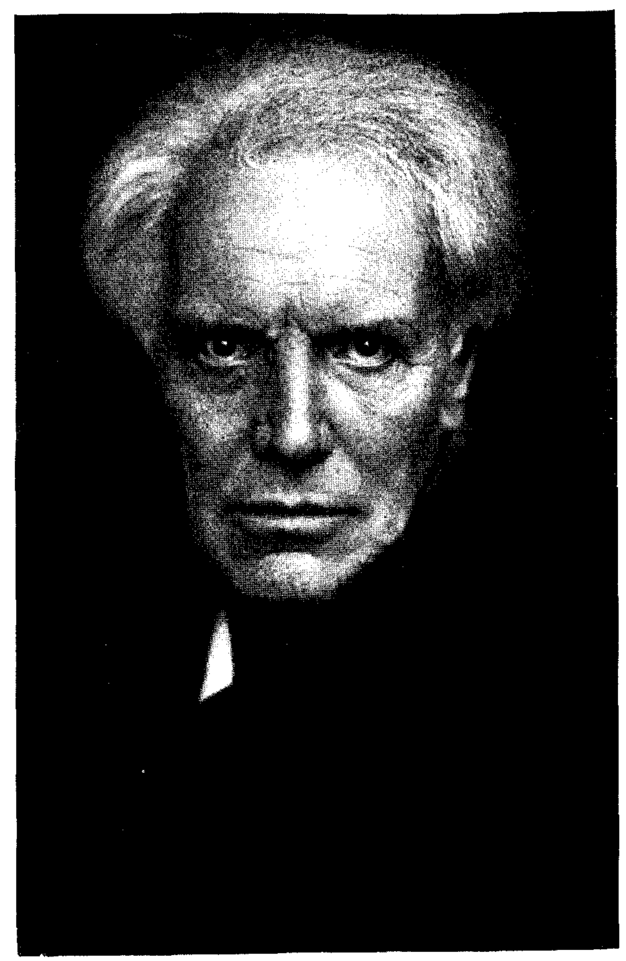
»Liebster Freund! Mit der Oper geht's frisch. Ende September sicher. Nächsten Montag beginne ich die Orchesterkorrekturproben. Ich denke, die Aufführung soll Ihnen ebenso Freude machen, wie *uns allen*. Ihr Werk ist famos und gefällt mir immer besser!! Ich schwärme! Schonen Sie sich nur recht; jetzt muß es erst losgehen! Die Oper wird sicher großen Erfolg haben; ich werde alle Menschen von Einfluß dazu einladen, und dann, wenn Sie in dem tantiemenreichen München gegeben wird, dann dürfen Sie keine Stunden mehr geben und nur immer Opern machen! Kommen Sie, wann Sie wollen. Studieren helfen ist nicht nötig, das macht mir selbst die größte Freude ...«

Durch Erkrankung des Fräuleins Ottilie Ottiker, die das Käthchen zu singen hatte, wurde die Uraufführung vom Ende September auf den 11. Oktober 1874 verschoben. Goetz war schon am 6. Oktober mit seiner Frau in Mannheim anwesend und hörte sich die letzten Proben an, zu denen sich dann später auch I. V. Widmann aus Bern, Fr. Hegar aus Zürich und Goetzens Bruder aus Königsberg einfanden.*) Die Oper hatte einen durchschlagenden Erfolg; Goetz mußte, vom 2. Akt angefangen, nach jedem Aktschluß auf der Bühne erscheinen, und als er am Ende der Aufführung mit Widmann und Frank auf die Bühne trat, wollte der Jubel der Zuhörerschaft kein Ende nehmen. Allerdings mußte hier seine Freude von Leid durchtränkt werden; er brach unmittelbar nachher, nach Luft schnappend, auf einem Stuhl auf der Bühne zusammen und mußte sich noch drei Tage in Mannheim schonen, ehe er die Rückreise nach Hottingen antreten konnte.
Zu Hause erholte sich jedoch Goetz unter der aufopfernden Pflege seiner Frau bald, und es war wie ein Ausgleich des Schicksals anzusehen, daß für ihn nun eine — wenn auch nur kurze — aber schöne, glückliche und zugleich an künstlerischen Erfolgen reiche Zeit heranbrach. Vor allem meldete sich die unter der Direktion Hasemanns neu eröffnete Komische Oper in Wien mit dem Wunsch, die »Widerspenstige« aufzuführen. Dann schrieb der Verlag André in Offenbach und Kistner in Leipzig wegen der Drucklegung der Oper an Goetz. Dieser entschied sich auf Franks Ratschlag für Kistner und erhielt von demselben 500 Taler nebst Zusicherungen von Beträgen aus dem

*) Mitgeteilt von Fräulein Ottilie Ottiker.



Die erste Seite der »Drei Gesänge nach Gedichten von Hans Kaltneker« von Erich Wolfgang Korngold



Hermann & Klein, Elberfeld, phot.

Ludwig Wüllner

Verkauf des Textbuches und der diversen Opernarrangements. — Die Verhandlungen mit Hasemann zogen sich in die Länge, und Goetz jubelte vor Freude auf, als am 14. November 1874 ein Telegramm vom Direktor Joh. Herbeck aus Wien mit der Aufforderung eintraf, daß Goetz das alleinige Aufführungsrecht seiner Oper für Wien der Hofoper gegen 6 Prozent aus den Bruttoeinnahmen der Tageskassa überlassen möge. Hasemann, der einen Tag später telegraphierte, wurde beiseitegeschoben und das Aufführungsrecht der Wiener Hofoper übertragen. — Am 26. Dezember wurde die F-dur-Sinfonie von Frank in Mannheim aus der Taufe gehoben, am 2. Februar 1875 war die erfolgreiche Erstaufführung der »Widerspenstigen« in Wien, am 8. April dieses Jahres jene am Hoftheater in Weimar; und bis zum Ende des Jahres erwarben noch zwölf andere Bühnen (Schwerin, Leipzig, Koburg, Gotha, Bremen, Dessau, Salzburg, Darmstadt, Karlsruhe, Straßburg, München und Berlin) das Aufführungsrecht.

Seit Beendigung der »Widerspenstigen« gingen Goetz — angefeuert durch Frank — verschiedene Opernpläne durch den Kopf. Länger als nötig beschäftigte er sich mit dem Gedanken an eine Vertonung von Calderons »Das Leben ein Traum«; dann wollte er sich auf ein Ritterspiel aus der Zeit Ottos des Großen »Adelheid« festlegen, bis ihn endlich Widmann auf den Gedanken brachte, Silvio Pellicos Trauerspiel »Francesca da Rimini« zum textlichen Vorwurf für seine zweite Oper zu benützen. Am Neujahrstag 1875 erhielt er von Widmann das Szenarium zur »Francesca«; sofort von dem Opernstoff begeistert, schrieb er schon am 5. Januar 1875 an Frank, daß er »jetzt endlich alle Aussicht auf ein ausgezeichnetes, ideal schönes Libretto« habe (siehe des Verfassers Aufsatz in der »Allgemeinen Musikzeitung« vom 7. Dezember 1906). Da die textliche Verfassung der »Francesca«, wie sie ihm dann Widmann vorlegte, nur in geringem Maße seinen Beifall fand, blieb Goetz nichts anderes übrig, als das Libretto größtenteils selbst zu verfassen; nur etwa ein Viertel der Dichtung übernahm er aus der originalen Widmannschen Fassung. Mit Feuereifer wandte er sich nun der Vertonung der »Francesca« zu, und in jedem Briefe an Frank hatte er diesem etwas von dem raschen Fortschritt seiner Arbeit zu melden. Am 20. Oktober 1875 teilte er Frank die Beendigung des von ihm zuerst in Angriff genommenen 2. Aktes mit und fügt schließlich in seinem diesbezüglichen Schreiben hinzu: ». . . Nun, ich bin ja noch ganz; nur müde und abgespannt bin ich sehr und werde jetzt viele Wochen lang ans Komponieren nicht denken können . . .« Am 23. März 1876 beendete er trotz eines schweren Krankheitsrückfalles die Partitur des 2. Aktes und hatte bereits am 16. Juli 1876 die Skizzierung des 1. Aktes (bis auf die Schlußszene) fertig. Von nun an arbeitete Goetz in fieberhafter Spannung und mit Aufbietung aller seiner Kräfte, wie wenn er sein nahes Ende vorausgeahnt hätte. Am 26. Oktober wurde die Partitur des 1. Aktes und am 9. November die Skizze des 3. Aktes (bis auf die 2.,

später fortgelassene Szene) beendet; die Partitur des 3. Aktes fertigzustellen, war ihm nicht mehr gegönnt. Sein Körper verfiel zusehends, und am 30. November, dem Geburtstag seiner Tochter Marie, stand er von seinem Krankenlager nur für ein paar Stunden auf, um es daraufhin bis zu seinem Tode nicht mehr zu verlassen. Am 3. Dezember 1876 starb er, nachdem er noch in seinen letzten Stunden die Verfügung getroffen hatte, daß Frank und Brahms »ihr Bestes« an dem in der Skizze vollendeten Akt tun mögen: »Frank soll die Partitur machen — so gut wie möglich in meinem Sinne —, dann Brahms alles zu sich nehmen und künstlerisch vollenden. Danke, danke, danke dem Frank!« (Siehe den Brief von Frau Laura Goetz an E. Frank vom 14. Dezember 1876.)

Um vollständig zu sein, wäre noch zu erwähnen, daß Frank von Goetz stets in Kenntnis des Textes und der Musik zur »Francesca« gehalten wurde und daß Frank in selbstlosester Weise auch bei dieser Oper dem Komponisten mit seiner Bühnenerfahrung stets zur Seite stand. Leider war Goetz nicht mehr imstande, alle Anregungen Franks zu befolgen und selbst den letzten Schliff an sein Werk zu legen, so daß alles das nach seinem Tode seinem Freunde zu Lasten fiel. Brahms kümmerte sich um den letzten Willen Goetzens nur sehr wenig. Er bezeichnete die Franksche Arbeit — ohne sie besonders geprüft zu haben — als gut und glaubte damit, daß er am 30. September 1877 der Uraufführung der »Francesca da Rimini« in Mannheim beiwohnte, sich aller Pflichten gegenüber Goetz entledigt zu haben. Die Gründe — es mögen ja auch nur Bequemlichkeitsgründe gewesen sein —, warum sich Brahms nach Goetzens Tode so sehr von dessen Schaffen zurückzog, sind dem Verfasser unbekannt. Merkwürdig ist es jedenfalls zu bezeichnen, daß Brahms später ebenfalls die Schillersche »Nenie« vertonte und dadurch der Verbreitung des unvergleichlich schöneren Werkes von Goetz anfangs ziemlich hemmend im Wege stand.

Trotz vielfacher Wiederbelebungsversuche und trotz der hervorragenden Schönheit einzelner Szenen konnte sich die »Francesca« nicht auf der Bühne erhalten. Dagegen stieg die »Widerspenstige« immer höher im Ansehen einer musikalisch feinorganisierten Zuhörerschaft, so daß sie sich heute die Ebenbürtigkeit mit Cornelius' »Barbier von Bagdad« und Wolfs »Corregidor« erkämpft hat. Zugopern sind weder die Goetzsche Oper noch die beiden anderen genannten Bühnenwerke geworden; aber es vergeht kein Jahr, in dem nicht wenigstens eines der drei Werke auf den deutschen Bühnen auftaucht und dem breiten Publikum zur Läuterung seines gar leicht zu Kompromissen geneigten Geschmackes mit allen Mitteln einer modernen Inszenierungskunst vorgesetzt wird.

ERICH WOLFGANG KORNGOLD

VON

RICHARD SPECHT-WIEN

Er wird erst in einigen Monaten dreißig. Die »tote Stadt« hat noch immer nicht die fünfzigste Bühne überschritten; erst die siebenundvierzigste. Die neue Oper wird erst im nächsten Herbst aufgeführt werden. Und die Suite »Viel Lärm um Nichts« hat längst ihre hundertste Aufführung erlebt; ich habe die Gelegenheit verpaßt und stehe nun ganz verdonnert da, wenn mich jemand fragt, aus welchem »Anlaß« ich just heute über einen der elementarsten Musiker unserer Tage spreche. Er feiert keinerlei Jubiläum, steht vor keiner Erstaufführung, hat derzeit auch keine hinter sich und daß der kürzlich in Nürnberg erlebte Erfolg seiner reizenden Knabenschöpfung, des kleinen »Schneemann«-Balletts, die dauernde Lebendigkeit beweist, die auch seinen ersten Arbeiten eigen ist, kann auch kaum als solcher »Anlaß« mitzählen. Und ein Anlaß muß doch offenbar da sein; sonst darf man über eine Erscheinung nicht sprechen, in der sich Tradition, Zeitgeist und Inspiration derart glückhaft vermischen, daß ich in ihr geradezu eine repräsentative, wahrhaft moderne, wahrhaft junge Tonkunst sehe. Und eine fast einzigartige Mischung dazu: den Instinktmusiker mit Geist.

Ich entsinne mich, als wär es gestern gewesen, des Tags, an dem vor 15 Jahren ein paar schmale grüne Hefte in meine Hände kamen: eine bezaubernd kindliche, hinreißend anmutige Pantomime, Der Schneemann; eine Sonate mit einem erstaunlichen Variationenfinale in Passacagliaform; ein Zyklus unglaublich kecker, zeichnerisch drastischer Klavierstücke, unter dem Titel »Don Quixote« vereinigt, ein Bilderbuch in Tönen von einer Prägnanz der karikaturistischen Kontur, einer Schärfe des thematischen Ausdrucks, einer Einheitlichkeit des konstruktiven und einer ganz persönlichen, künstlerisch logischen und dabei jungenhaft frischen und übermütigen Harmonik, daß diese knappen Arbeiten einen unentrinnbaren Eindruck weckten. So zukunftsfroh, so gegenwartkräftig und so eigen, daß jeder Unbefangene, der Ohren hatte zu hören und dem die Empfindung für neuen Wert nicht verschlossen war, sagen mußte: hier ist ein Genie. Es hat es auch jeder gesagt. Von Richard Strauß und Gustav Mahler angefangen bis zu Nikisch und Weingartner. Alle wahrhaften Musiker, denen diese Privatdrucke zugänglich gemacht worden waren, bekannten ihr Staunen und ihre Ergriffenheit vor dem andächtig stimmenden Wunder einer Manifestation des Musikgeistes in einer Kinderseele, die kaum ahnen mochte, daß all diese vom Spieltrieb bewirkten kleinen Stücke das Zeichen des Schöpferischen und die Gewähr früher Meisterschaft trugen.

Die Kritik sagte das gleiche aus, bekräftigte es durch den heulenden Widerspruch gewisser Parteileute ebenso wie durch die enthusiastische Freude,

endlich wieder eine geniale Begabung grüßen zu dürfen. Dieser Enthusiasmus wäre noch lauter und wäre ungehemmt gewesen, wenn Erich Korngold der Sohn irgendeines Vorstadtschusters und nicht der des einflußreichen Kritikers einer großen Tageszeitung gewesen wäre: man scheute vor der Mißdeutung einer Schönfärberei oder gar Austrommelei aus Gefälligkeit, vielleicht gar aus Liebedienerei gegen den Kollegen zurück und sordinierte den Ton, der sonst noch ganz anders jubelnd eine Erscheinung von solch seltener Art angekündigt hätte.

Daß jene Mißdeutung trotz alledem erfolgte, rührt an das unerfreulichste Kapitel im Leben des jungen Tondichters. Es soll nur kurz gestreift werden. Zu sagen ist: daß feigerweise an ihm vergolten wurde, was man an Dr. Julius Korngold rächen wollte, daß während langer Jahre Verdächtigungen, Gehässigkeiten, Tatsachenfälschungen die Begleiterscheinungen jeder Neuaufführung einer Arbeit des begnadeten Kindes und des jungen Meisters bedeuteten; man wollte den Vater im Sohne treffen. Freilich begab sich dieses abscheuliche Schauspiel nur in der Heimat und in Deutschland. Dort, wohin die Kritik der Neuen Freien Presse nur mehr als Ton aus der Ferne drang und wo all diese kleinlichen Racheakte und ihre Anlässe vollkommen unverständlich gewesen wären, ist Erich Korngolds Erscheinung von Anbeginn an als die starke und freudenweckende erkannt und geehrt worden, die sie war: als die stärkste Hoffnung der neuen Musik, die jetzt immer mehr der Erfüllung entgegenreift.

Ihm selbst mag, bei erwachender Erkenntnis all jener beschämenden und desillusionierenden Häßlichkeiten manche bittere Stunde durch sie bereitet worden sein; aber er ließ sich's nicht anfechten und überließ sich ganz und gar seinem Schaffen. Er ist kein Vielschreiber, liefert weder Opern noch Sinfonien im Dutzend, ist der gewissensvollste Architekt in Tönen, läßt keinen Takt stehen, den er nicht verantworten kann, und ist in alledem eine Besonderheit: denn die brennende Leidenschaft seines Musizierens, sein Überschwang, sein manchmal zu Hypertrophien verleitendes Temperament, der heftige Blutschlag seines Rhythmus — all das ist so elementar, ist derartig vulkanisch, daß die Selbstzucht seiner Arbeit um so bewunderungswürdiger ist. Er ist heute der Glühendste unter so vielen Kühlen und Intellektuellen. Und er bietet das schönste Schauspiel gerade dann, wenn man in Sorge um ihn ist, weil sich sein ungestümes Temperament, das sich des strömenden melodischen Einfalls beglückenderweise noch nicht zu schämen gelernt hat, sondern sich verschwendet, manchmal allzu unbedenklich an grelle Theaterwirkung zu verlieren schien, wenn auch an eine, die sein wilder Impetus und seine inspirierte Lyrik immer wieder künstlerisch erhöhen. Aber gerade nach Werken von energischem Operngriff entflieht er dann immer in die reinen und sublimeren Welten der Kammermusik, schafft bezaubernd feine und aparte Sätze von wahrer Anmut und voll heimat-

lichen Dufts, eigenwillig sinfonisch aufgebaute Lieder, entzückend heitere und geistreiche Stücke wie die berühmte Musik zu »Viel Lärm um Nichts« und beweist immer wieder, daß es ihm nicht um die Konkurrenz auf dem Musikmarkt geht und einzig darum, der gesegneten Stunde gehorsam zu sein.

Von dem Mirakel seiner Entwicklung, von der Fülle und Reife seiner frühen Arbeiten bis zu den beklemmend reichen dramatischen Werken sei nur in knapper Andeutung gesprochen: heute gilt nicht mehr das Wunderkind und sein Mysterium und nur mehr das Werk, das der bald Dreißigjährige gelten läßt und ergänzt. Nach jenen kleinen Klaviersachen kam das unheimlich geniale Trio op. 1, das ich in der jungen Herbheit der Thematik, in ihrer Plastik und ihrer (nur hie und da abreißenden) Entwicklung und Einheitlichkeit, aber auch in der absonderlich kühnen Harmonik des Elfjährigen, in der sich auffallende atonale und lineare Züge finden, heute noch für eines seiner stärksten Werke halte. Damals war es eine Überwältigung. Es war das erste Werk des Knaben, das öffentlich aufgeführt wurde (nach monatelangem Sichwehren und Abmahnen des Vaters), und es weckte einen Sturm; eine neue Sprache war hier laut geworden, die Sprache einer Jugend, die mit Strauß und Mahler aufgewachsen war und dort einsetzte, wo diese Meister hielten, aber die doch von Brahms herkam und durch diese Tradition davor bewahrt blieb, sich allzu ungezügelt dem Neuen und Fremdartigen entgegenzuwerfen. Es kam die Wiener Aufführung der reizenden, zunächst für Klavier komponierten »Schneemann«-Pantomime, die seither über 27 Bühnen gegangen ist: zuerst in Alexander Zemlinskys Instrumentierung, dann in der orchestralen Umarbeitung des jungen Tondichters. Es kamen die frappierend erfundenen, phantastisch funkelnden »Märchenbilder« für Klavier, die großartige Klaviersonate in E-dur, deren Adagio zu einer Höhe führt, eine Ergriffenheit ausatmet und durch eine Größe der Stimmung und der ernsten Melodik geweiht ist, die das Stück zu einem der herrlichsten Nachbrucknerschen langsamen Sätze machen (nebenbei durch das Besondere einer gleichsam »unterirdischen« Reprise fesselnd, die dann in überirdischer Verzücktheit ausklingt); es kam die viel sprödere, noch heute nicht leicht zugängliche Geigensonate, kam die Schauspielouvertüre und mit ihr das erste orchestrale Gesellen- und Meisterstück des Vierzehnjährigen, der hier seine dramatisch lebensvolle und drängende Musik so völlig instrumental erfunden und ihr ein sprühendes, farbiges Klangleben von eigenartigstem Zauber gegeben hat; und es sei hier gleich vorweggenommen, daß diesen Orchester- und Kammerwerken im Laufe der Zeit eine Reihe anderer folgten: die köstliche, herzensfrohe, glanzvoll organisch gebaute Sinfonietta, die wohl etwas künstliche und überladene, höchst interessante, aber fast allzu virtuos konstruierte »Sursum corda«-Ouvertüre, das Klavierquartett und -quintett, denen das Juwel in dieser Kammermusik voranging: das wunderbar jugendvolle,

wienerisch geistreiche und gemütswarme Sextett (mit einem Intermezzo, in dem alle guten Geister des Wiener Walds zu leben und zu singen scheinen) — ein Stück, das nur noch in der Lustspieloper und der schon erwähnten, hinreißend heiteren und vergeistigten Komödienmusik zu »Viel Lärm um Nichts« ein Seitenstück in Korngolds Schaffen hat.
Vor allem aber: es kamen die beiden Operneinakter des noch nicht dem Knabenalter Entwachsenen; die tragische »Violanta« des Siebzehnjährigen, die von Anmut und Laune strahlende, jede Szene zu sinfonischer Geschlossenheit zusammenfassende komische Oper »Der Ring des Polykrates« des Sechzehnjährigen, der sich mit diesen beiden Werken in die erste Reihe der Tondramatiker von heute gestellt hat. Kein Geringerer als Richard Strauß hat die erstaunliche Schlagkraft des Jünglings mit den Worten anerkannt, daß hier der einzige unter den jüngeren sei, der das echte dramatische Theatertalent sein Eigen nennt: »Erich Wolfgang Korngold — der hat's.« Und ein Kritiker, dessen Unparteilichkeit in diesem Fall weniger als je anzuzweifeln sein wird, Adolf Weißmann, sagt in seinem Buch »Die Musik in der Weltkrise« von dem jungen Opernmeister: »Der einzige Opernmensch der Gegenwart, der den Ausgleich der verschiedenen Wirkungsfaktoren der musikalischen Bühne allmählich erreicht; der einzige, der den Gesang voll ausschwingen und ihn sich von dem klangüppigen, meisterlich behandelten Orchester abheben läßt; der einzige, der nach Puccini den Mut und die Kraft hat, die Problemlosigkeit in der Oper ganz durchzuführen.«
Er sagt nichts, als was wahr ist. (Nur über die »Problemlosigkeit« ließe sich diskutieren.) Wer das Wunder dieser beiden Akte ganz ermessen will, braucht nicht erst Relativitäten heranzuziehen; so unheimlich es ist, die schwüle Liebesstimmung, die phantastisch drohende Atmosphäre der Violanta, die überlegene, spielende Heiterkeit der Lustspieloper als den Ausdruck einer unerfahrenen Knabenseele begreifen zu sollen. Man kann es auch nicht begreifen; kann nur in andachtvollem Ernst vor dem Geheimnis des Genies und seiner Bestimmung stehen, die es erfüllt, ohne zu wissen, was es tut — und noch ehe es das wissen kann ... Aber auch ohne das Unbegreifliche, daß ein halbes Kind diese beiden Opernakte geschaffen hat, sind diese beiden Partituren in ihrem Reichtum, ihrer Architektur, ihrem Kolorit und ihrer Inspiration ebenso unfaßbar, wie es eben jede wahre Eingebung ist. Für mich bedeutet die »Violanta« in ihrer aufgewühlten dramatischen Melodik, dem zarten Schimmer ihrer Lyrik, den peitschenden Klängen der Katastrophenszene, ihrem irgendwie von unheimlich lauerndem Schicksal überschatteten Karnevalsrausch, ihrer flammenden Leidenschaft und dem breit hinwehenden Atem des nur leise von Puccini-Duft übersprühten Gesangs (der aber nie Musik aus zweiter Hand ist) eine geniale Offenbarung und immer noch die zwingendste, leuchtendste und unmittelbarste Musik des Dramatikers Korngold, der übrigens mit seinem — eben der Vollendung

entgegenreifenden — Opernmysterium »Das Wunder der Heliane« auf die Tonsprache der Violanta zurückzugreifen scheint: diese in brennnender Farbentrunkenheit schwelgende, in Zartheiten und in Fieberschwüle flimmernde, breit strömende, von den stärksten inneren Spannungen gestraffte Melodik, dieses seltsam opalisierende, blutrot durchwirkte, golden flammende, geheimnisvoll schleiernde Kolorit des Orchesterklanges und diese wagnisreiche, oft ganz ins Atonale zerstäubende Harmonik, in der man doch niemals das tonale Gleichgewichtsgefühl verliert, weil auch die sonderbarsten Ausweichungen, die fremdartigsten vagierenden Akkorde doch immer zum magnetischen Mittelpunkt der Tonart hinstreben und sich in der überraschendsten und befreiendsten Art binden und lösen. Während die Lustspieloper, gleicher klanglicher und harmonischer Probleme voll, auf ein einziges Thema (das des »fröhlichen Herzens«) gestellt, aber verschwenderisch in dem melodischen Blühen, das all die Variationen des Grundmotivs umrankt und durch die Durchsichtigkeit und die sprühende Leichtigkeit ihrer zärtlich lebensfrohen Musik von vornherein dem Verständnis näher, durch ein formales Element bestrickt: jede Szene ist in sich geschlossen, ein Scherzo mit Trio und Reprise (wenn auch durchaus unschematisch) — und trotzdem bleibt der dramatische Fluß gewahrt, ist jeder Takt der schlagende Ausdruck der Situation, jede Phrase gleichsam improvisiert und doch organisch eingegliedert. Was übrigens für jeden Akt und jede Szene der Korngoldschen Opern gilt: der Dramatiker gibt das Expressive, der Sinfoniker die Architektur, das Gleichgewicht des Aufbaus, die Einheit und Abrundung der Form, die wieder mit dem Ausdruck des Seelischen zur Einheit verwächst.

Weit sicherer und meisterlicher noch werden all diese Linien in der »toten Stadt« gezogen. Das Werk bedeutet den stärksten Triumph des jungen Opernschöpfers, hat einen Welterfolg errungen, war die erste deutsche Oper, die nach dem Krieg in Amerika gespielt wurde, ist für Paris, London und Barcelona in Aussicht genommen, in der Schweiz und in Holland und Belgien enthusiastisch empfangen, vom Verlag Ricordi für Italien und Südamerika erworben, ins Italienische und Englische übersetzt worden, und war die Festoper bei den letztjährigen Musikfesten in Wien, Bremen, Karlsruhe und Wiesbaden; einzelne Stücke daraus: Mariettas süß versonnener Lautengesang und das schmachtende Pierrot-Tanzlied haben Weltberühmtheit erlangt. Was nicht angeführt wird, um anpreisende »Reklame« zu machen, sondern um bekennen zu dürfen, daß mir gerade dieses Werk, in dem des jungen Meisters Genialität immer wieder hell aufleuchtet und das mehr als eines seiner anderen die ungeteilte Zustimmung der Gegenwart gefunden hat, ferner steht als die beiden ersten Opern und gar als die Kammermusikwerke. Es sind Stimmungen von unbeschreiblicher Kraft und Schönheit darin, traumhaft Beklemmendes von größter Eindrucks-

gewalt und klangliche und melodische Eingebungen des geborenen Dramatikers. Aber hier empfinde ich manche Wendung als stereotyp geworden, allzu vieles als überhitzt, unruhig, krampfig ohne lösende Kontraste, und diese Kontraste selbst, wenn sie doch eintreten, als allzu süß und werbend. Gewiß, derlei Momente gibt es nicht oft in dem ganzen Werk, das unaufhörlich in seinen Bann zwingt, auch dort, wo das Stoffliche als unangenehm absichtlich und äußerlich effektvoll wirkt — und vielleicht trägt die dichterische Unterlage mehr als die Musik an jenem Eindruck des Atemlosen, Unrastvollen, fieberig Überspannten und Hypertrophischen Schuld. Aber auch in der Musik empfinde ich zu wenig von dem schönen Maß, von der Gleichgewichtsverteilung im Kräftespiel, wie es die köstliche »Viel Lärm um Nichts«-Musik oder das Sextett haben, empfinde zu viel als forciert und überladen, um die hohe Freude an all den unheimlichen, bangen, phantastisch visionären Tonträumen zu empfinden, die das eigentlich Neue und Verführerische dieser reichen, in heißer Pracht glühenden Schöpfung bedeuten.
Über Korngolds neues Opernwerk, »Das Wunder der Heliane« (nach des genialen, allzu jung verstorbenen Hans Kaltneker Mysteriendichtung von Hans Müller bearbeitet, der auch der Dichter der Violanta war) — von diesem Werk zu sprechen, ist mir so lange verwehrt, bis es der Öffentlichkeit vorliegt. Nur das eine möchte ich sagen dürfen: daß hier all das, was mir die »tote Stadt« fremder machte, all die Mängel, die immer nur solche des Zuviel, nie des Zuwenig, nur solche der Überfülle waren, die sich verschwendet und nicht solche der berechnend sparenden Armut, einer Reife schönster Art gewichen sind: daß hier eine ruhevoll atmende Melodik breite Bogen zieht, ein verklärter Orchesterklang all die lebendig gewachsenen, einheitlich aufgebauten Szenen überschimmert, ohne Überhitzung und Unruhe, voll gesammelter Kraft, und daß hier eine Tonsprache von kühnster Modernität, voll bitonaler und polytonaler Bindungen, linearer Stimmführungen, Vorhaltkettenbildungen und leiterfremden Akkorden derart zu überzeugender, kaum jemals befremdender Eindringlichkeit gestaltet ist, weil die innere Logik, das unergrübelt Elementare und innerlich Gehörte der Harmonik so stark zutage tritt, daß man die Einheit von melodischer und harmonischer Erfindung spürt, das nicht »Hinzugefügte«, sondern gleichzeitig Entstandene, ohne Primat des Gesanglichen oder Klanglichen: sie sind untrennbar verwachsen, sind innig phantasievoll und persönlich und tragen ein Drama von reiner Beseelung und Menschlichkeit.
Ist es nicht gerade die Vielfalt, das Verschiedenartige all dieser dramatischen Welten, die am deutlichsten für die Berufung des dramatischen Tondichters spricht? Wer die bürgerliche Heiterkeit, die gutherzige Lebensfreude des »Polykrates«, die venezianische Welt der »Violanta« mit all ihren Lagunenliedern, ihrem Grufthauch, ihren wilden Leidenschaften, dann wieder die Traumreiche der »toten Stadt« und ihren Kult des Gewesenen, die mut-

willige Ausgelassenheit, den Shakespeare-Humor, die altenglische Volksliedschwermut und die hinreißende Rüpeldrastik von »Viel Lärm um Nichts« (neben dem Straußschen »Bürger als Edelmann« die kongenialste Schauspielmusik seit dem Sommernachtstraum!) und dann wieder die stille Verzückung und den Blutzeugenfanatismus der »Heliane« mit solcher Sicherheit, Lebendigkeit, Wesenhaftigkeit und Stimmungskraft zu gestalten vermag, der ist zum dramatischen Musiker geboren. (Aber wer die Intimität des Sextetts empfindet, meint wieder, daß hier ein spezifischer Kammermusiker am Werk sei.) Wer aber an der vulkanisch-elementaren Musikernatur und an der Erwählung des jungen Tondichters, dieses Repräsentanten einer echten, nicht gewollten, sondern erlebten Modernität, immer noch zweifelt, muß ihn einmal am Werk sehen: am Klavier oder am Dirigentenpult, wenn er eines seiner Werke oder eine der von ihm einzigartig fein, geistvoll und stilrein bearbeiteten Operetten des Klassikers Johann Strauß leitet: wie er nichts als Musik ist, Musik ausströmt, bis in die Fingerspitzen geladen mit Tonaktivität, selbstvergessen, aufgegangen im höheren Element — das ist jedesmal ein unvergeßliches Schauspiel: das einer vom Musikgeist gesegneten Stunde.

... Ist wirklich kein »Anlaß« da, über diesen jungen Meister zu sprechen, auch wenn er kein Jubiläum feiert, keinen schönen Titel erhalten hat und nicht einmal vor einer Uraufführung steht? Doch, der Anlaß ist da: weil diese Erscheinung da ist, vor unseren Augen heranreift, das Wunder seiner Kindschaft durch das seiner unbeirrten Haltung und seiner in Blüte stehenden Kraft vergessen macht und die Hoffnung hochhält, daß Musik als Kunst der Freude nicht ihrem Ende zueilt und daß sie auch eine Angelegenheit der Zukunft, nicht nur eine der Vergangenheit bleiben muß. Und weil man vor ihr wieder jener schönsten Empfindung des Zeitgenossen teilhaftig werden darf: die Heraufkunft eines schöpferischen Menschen zu erleben.

JAZZDÄMMERUNG?

VON

KAROL RATHAUS-BERLIN

Über den Jazz ist viel gesprochen, viel geschrieben worden. Die Geschichte seiner Entstehung ist zum Teil wenigstens bekannt, bekannt sind auch seine Mittel und Wege. Wenig jedoch wurde von den psychologischen Voraussetzungen der begeisterten Aufnahme in den Staaten Amerikas, vor allem aber in Europa bemerkt. In der Gegenüberstellung der beiden Schlagworte: Typus kontra Individuum, ersehen wir das Resultat einer Reaktion, die dem hypertroph ausgewachsenen Persönlichkeitsgefühl

gegolten hatte, dem der soeben bestandene Krieg als ewiger Vorwurf vertaner Gemeinschaftlichkeit vor der Seele stehen mußte. Hand in Hand mit der auferstandenen sozialen Bewegung ging der Wunsch nach Typisierung und Unterordnung durch unser ganzes Leben und schuf selbst auf dem Gebiete der Psychologie eine neue Lehre, die Psychoanalyse. Die nun offen zugestandene Verbindung zwischen der materialistischen Weltbetrachtung und der Psychoanalyse öffnet der Erkenntnis Raum, daß diese zur Typisierung des Seelenlebens geführt hat (wobei der seelische Vorgang soviel wert war, wieviel einem Analytiker dazu einfallen mochte). Zugleich aber ist in dem starken Zudrang zu dieser Lehre der Wunsch sichtbar, aus dem Zirkel des Ewig-Persönlichen, aus der Grundstellung des Problems in die Formel »ich« und »du« endlich herauszukommen. Es ist auch das verspätete Gewissen, eine Abwehr und Reaktion gegen die Verstiegenheit eines Übermenschentums, einer — für soziale Begriffe — monströsen Erscheinung versunkener Zeit, Reaktion gegen einen Romantismus, der die Wahrheit nur außerhalb des Lebens zu suchen gewohnt war, dennoch aber zu leben (und zwar gut zu leben) verstand, Flüchtling vor aller Lösung, Vogel Strauß-Systematiker, ganz hingegeben der Pflege seines Intuitionsinstinktes, den er zur Zeit der Flut schöpfte, Opfer ewiger Rückschläge, abhold jeder Wirklichkeit, gläubig nur jener Schönheit, die ihm zu Gefallen der irdischen Sphäre entkam. Das alles waren die Begleiterscheinungen jenes Bohemientums, das sich selber und uns zum Greuel die Insignien der Not als bunten Schmuck um das wirre Haar legte.

Die Typisierung der Seelenvorgänge war aus denselben Ursachen erwachsen, wie der Wunsch nach einem unerschütterlichen, gleichmäßigen Zeitrhythmus, der allen Krampf in dumpfer Zweiteilung erlöste, wobei die unverschleierte Zweckmäßigkeit immer mehr an die Oberfläche kam. Der Tanz hatte andere Ursachen bekommen, er war nicht mehr der Ausdruck einer überschäumenden Lebensfreude, eher wurde er »Abreaktion« gewisser seelischer, vor allem aber physischer Vorgänge, und als solcher diente er nicht selten als Sportersatz.

Während nun selbst schon zu Anfang des Krieges der zweiteilige Rhythmus auf unserem Tanzboden ziemlich fremd war, tobte er bis zum Wahnsinn einprägsam, monoton aufreizend in Amerika. Dort kamen (und kommen) fast alle Lebensformen fertig an, die Expreßkultur verschlingt mehr als sie in sich aufnehmen kann, Hypertrophie der Aufnahmefähigkeit führte schon lang zum *Rekord*, zum Siege der sinnlich wahrnehmbaren Leistung über den geistig zu umfassenden Wert. Mit rührend rücksichtsloser Ehrlichkeit, mit der sich Amerika zur Materie bekennt, schuf sie den günstigsten Boden für den Jazz. Die überbetonte Zweckmäßigkeit des Tanzes, eine Mischung zwischen sportlicher und erotischer Lebensform, hatte auch hier zu dem durchgreifenden Erfolg des Jazz verholfen.

Während also die Voraussetzungen für die Aufnahme dieses neuen Musiktypus in Europa und Amerika ähnlich, dennoch ganz anders (so verschieden wie die beiden Kontinente) waren, so spielen beim Jazz noch andere Momente mit, die ihn uns so neu und verlockend gemacht hatten. Das sind seine eigensten, rein folkloristischen Werte. Daß Jazz aus der Musik der Neger geboren ist, wissen wir. Bezeichnend aber sind die Wege, die der Jazz in Amerika und Europa gegangen ist. Während dort das rasche Europäisieren des Jazz angestrebt und erreicht wurde, wurde er in Europa eigentlich erstmalig auf seinen Eigengehalt geprüft. Während Amerika zu dem leblosen, nicht entwicklungsfähigen Whiteman-Orchester geführt hat, führte der entgegengesetzte Weg Europas zu den einfachen »Negerspirituals«, die sich einen ständigen Platz in unserem Konzertleben erobert hatten und in Edna Thomas und dem Negertenor Roland Hayes seine prominenten Vertreter haben.
Wie wäre es um den Jazz gestanden, hätte sein Weg nicht über Europa geführt? Das zeitliche Zusammentreffen des Jazz mit den Erscheinungen Strawinskijs und Bartóks zeigt, daß er auf einem (wenn auch anders) vorbereiteten Boden Aufnahme fand. Beide Genannten kommen vom Volke her, beide sind wurzelfest, obgleich das Leben in Paris den Naturmenschen Strawinskij stark veränderte und nicht eben in sehr produktivem Sinne kultivierte. In beiden sehen wir die Wiedererwecker des rüden, völkischen Urrhythmus, der aus dem Wust der Stereotypie einer Formüberlieferung befreit und wiederum zum Elemente wurde. Diese Voraussetzungen sind in der Abwägung des Welterfolges des Jazz nicht zu vergessen. Natürlich wehte um den neuen Tanz der Hauch einer neuen Exotik, die originelle Orchesterzusammenstellung, einfach, zweckmäßig, dennoch aber phantasiestark und voll lebendigster Bewegung, wirkte fruchtbringend fort.
Während die Entwicklung unseres Alltages in seinen äußeren Erscheinungen von Amerika nicht sehr verschieden ist, zeugt für die richtige Auffassung unseres fürs Wesentliche geschärften Sinnes, daß wir es waren, die Jazz (auf dem Umwege über Paris) auf seinen Gehalt geprüft hatten, seinen Rhythmus kultivierten (als einen Wert besonderer Art), daß wir entschlossen waren, diese positiven Ergebnisse auch den ernsten Kunstgattungen einzuverleiben. In Amerika werden Tausende von Tanzkompositionen immer noch produziert, doch gab es kaum einen nennenswerten Komponisten, der den Mut und das Talent hätte, einen Ragtime kammermusikalisch zu gestalten wie Strawinskij, Milhaud, Hindemith, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Honegger (Blues für vier Harfen) u. v. a. — keinen oder auch keinen ähnlichen hat Amerika, das Land des Jazz, hervorgebracht. Der Jazz der Weißen Amerikas, ohne inneren Kontakt mit den Urquellen, aber auch ohne gestaltende Phantasie, behielt zwar die Bewegtheit, doch fehlte das erschütternde »Etwas« eines Negertanzes. In Paul Whiteman sehen wir den Inbegriff des Rekords

der Qualität, er bedeutete aber jedem Musiker eine richtige Enttäuschung. Sein Orchester ist gut zusammengesetzt, dennoch stellt er es vor keine entsprechende Aufgabe. Es wirkt prätentiös, aus welcher Pose das jammervolle Machwerk des Herrn Gershwin es kaum herausreißen kann. Seine Rhapsodie ist eine veramerikanisierte, unsinnige, kitschige Paraphrase über Themata, die um 1910 in Europa bereits überwunden waren.
Eine richtige Vorstellung vom Jazz haben wir erst von den Negern bekommen. *Chocolate Kiddies*, die Revue *Josephine Bakers* und *Black People* brachten uns an den Rand der Quelle. Hier erreichte der Jazz eine Vollendung, deren Ursachen in tiefem Verwurzeltsein liegen. Die gutturalen Laute der Negersänger und -sängerinnen, die Melancholie der Urheimat (destilliert durch den naiven neuen christlichen Glauben und beeinflußt vom Missionsgeist), wirkten sich zum ersten Male aus zu einer Kunst, deren ungeheure Tiefe uns zum künstlerischen Erlebnis wurde.
Da wir nun also den Jazz kennen, da er sich im Laufe von zirka zwölf Jahren den Boden in der ganzen zivilisierten Welt eroberte, da er nun widerspruchlos getanzt und gesungen wird und als Volksmusik auch in die ernste Kunst Eingang gefunden hat, da wir alle Geheimnisse seiner Instrumentation abgelauscht haben und sie frei verwenden können, da um Jazz nicht mehr gekämpft werden muß — jetzt beginnt man von einer *Jazzdämmerung* zu sprechen. Es ist zu selbstverständlich, daß nach Jahren intensivsten Jazzrummels endlich eine Reaktion entstehen muß. Die durch den Krieg aus den Fugen gehobene Ideologie des europäischen Menschen kehrt nur wenig verändert in die alten Gleise zurück. Man erinnert sich langsam, daß die Großstadt nicht der Inbegriff alles Lebens ist, daß vielmehr das weite Land, die Welt ungeahnt und voller Geheimnis, Leben in sich birgt, daß Landschaft und Menschen und Musik oft unzertrennbar sind. Die jungen französischen Musiker kehren dem Jazz den Rücken, um die Reinheit ihrer Volksmusiken besorgt. Sie versichern, daß auch in den entlegensten Dörfern Blues und Foxtrotts fast ausschließlich gespielt und getanzt werden. Die Gefahr wird von ihnen überschätzt; wir hören in Deutschland immer häufiger den *Walzer* beim Dancing aufspielen. Er wird mit Enthusiasmus und neuer Erkenntnis getanzt, sein eigenes Wesen hat an dem Jazz nicht gelitten, nichts eingebüßt. Das deutsche Land blieb unversehrt.
Das Fazit bleibt, daß der Jazz sich um den Preis seiner Orginalität, seiner zwingenden Urkraft und exotischen Provenienz Geltung bei uns verschafft hat. Er kam in einem Moment, der ihn doppelt so begehrenswert erscheinen ließ, und die psychologischen Voraussetzungen, die ihm den Boden vorbereitet haben, decken sich mit den großen geistigen Erscheinungen seiner Zeit. So entsteht Geschichte. Und hinter allem, was den Odem des Schicksals trägt, hinter allen großen Ereignissen, Bewegungen, Menschen steht Geschichte. Sie hat den Jazz bereits aufgenommen, nun geht sie unbeirrt — weiter.

KÖPFE IM PROFIL

XVI *)

LUDWIG WÜLLNER — GUSTAV HAVEMANN — LEONID KREUTZER

LUDWIG WÜLLNER

VON

HERBERT BIEHLE-BERLIN

Ein deutscher Kulturapostel, das bedeutet, mit einem Wort gesagt, *Ludwig Wüllner*, die stärkste Persönlichkeit, der vielseitigste Künstler unseres Konzertsaales. Über seine Kunst zu schreiben, hieße in neuen Superlativen etwas zu verherrlichen, was uns allen vertraut und ans Herz gewachsen ist. Aber nur wenige werden ahnen, welchen beschwerlichen Weg unser Meister beschreiten mußte, um auf eine so überragende Höhe zu gelangen. Und so wollen sich die folgenden Zeilen vorwiegend mit dem einzigartigen Werdegang Wüllners und den technischen Grundlagen seiner seltenen Kunst befassen, um zu einer mehr historischen Darstellung zu gelangen und dabei das Problem seiner Stimmpsyche zu erfassen.

Wüllners Vielseitigkeit gründet sich auf der Vereinigung zweier Kunstgebiete als Erbteile eines großväterlichen Sprachforschers und des Musikertums seines Vaters. Und dieses doppelte Vermächtnis hat in Ludwig Wüllner wiederum zwiefache Gestalt gefunden: als Theoretiker im Gelehrtentum und als Praktiker in der Kunst.

Zunächst forderte die Musik ihr Recht: von frühester Kindheit an spielt er Violine. Sie hat ihn bis auf fernste Lebenswege begleitet, und seine Kunst auf diesem Instrument kam zu solcher Entfaltung, daß er als Geiger erfolgreich auftreten konnte. Aber wie in jedem jungen Menschen, namentlich dem künstlerisch begabten, eine stille Sehnsucht lebt, so war es bei Wüllner die Liebe zur Bühne. Doch durch den Einspruch der Familie wurde der Weg zum Theater verschlossen. Nun galt der weitere Studiengang der Germanistik. Promotion zum Dr. phil. und Habilitation in Münster, seiner Geburtsstadt, waren die nächsten äußeren Ereignisse. Doch auch schon in seinen Vorlesungen drang der Künstler durch: mit ausdrucksvollem Vortrag Goethescher Werke öffnete er die Herzen seiner Hörer und führte sie zum tiefsten Verständnis. Noch wirkte ein Übelstand störend in Form eines Sprachfehlers, der sogar den Aufenthalt in einer Heilanstalt für Stotterer erforderlich werden ließ. Einem Demosthenes gleich, hat Wüllner hier mit höchster Energie an sich gearbeitet und dauernde Abhilfe geschafft.

Aber schon vertauscht er die Universität mit dem Kölner Konservatorium, das der Leitung des Vaters, dieses Mustervorbildes eines musikalischen

*) Köpfe im Profil siehe auch Heft XVI/4, 5, 7, 8, 11; XVII/1, 2, 5, 9, 11; XVIII/2, 4, 7, 10, XIX/1.

Pädagogen, untersteht. Hier werden jetzt gründliche musikalische Studien getrieben, in Theorie, Klavier und Gesang. Bald kann er selbst unterrichten und einen Kirchenchor übernehmen. Doch alles das vermochte auf die Dauer keine Befriedigung zu bringen, ihm, der im Schauspielerberuf das Höchste erblickte. — Und so fielen auch schließlich die Bedenken in der Familie.
Um nun zu einem positiven Entschluß zu gelangen, machte Wüllner seine schauspielerische Zukunft von der Entscheidung des Meininger Herzogs abhängig, der sich nach kurzer Probe in einem ausführlichen Telegramm an den Vater begeistert äußerte und den jungen Künstler sofort an seine Bühne berief.
So wurde Meiningen das erste Ziel des nunmehr Dreißigjährigen.
Das Technische ward bald angeeignet und die berühmte Hofbühne um eine junge, starke Kraft reicher. Aber Musik und Gesang wurden nicht vergessen. So oft Brahms zu dem ihm befreundeten Herzog nach Meiningen kam, wurde Wüllner von allen Theaterverpflichtungen entbunden, um sich ihm und seinen Liedern widmen zu können. Zu dem Meister des Liedes gesellte sich sein kongenialer Interpret.
So fand Wüllner das deutsche Lied, und das Lied fand ihn.
Als Liedersänger tritt er jetzt vor die Welt, durch äußere Umstände veranlaßt, nach fünfjähriger Tätigkeit Meiningen — mit der Verleihung des Titels eines Hofschauspielers — zu verlassen. Seine Liederabende werden von beispiellosem Erfolge getragen; denn was Wüllner bietet, ist etwas unerhört Neues: er singt jedes Lied mit einer solchen Gestaltungskraft und Ausschöpfung des dichterischen Inhaltes, wie es der Komponist selbst empfunden haben muß. Das war ein neuer Vortragsstil, eine neue Darstellungskunst im Liede. Und schon wendet sich Wüllner weiter: er kommt zum Operngesang. Sein Tannhäuser, sein Siegmund bilden außergewöhnliche Leistungen, obwohl die Stimme einen drohenden Verfall bereits ahnen ließ. Seitens der Kritik wurden stimmliche Mängel festgestellt, aber einen Weg zur Besserung konnte niemand zeigen. Handelte es sich doch außer einem besonders auffallenden Kehlton um einen Stimmkatarrh, dem Gesanglehrer wie Ärzte hilflos gegenüberstanden. Da nahte sich unserem Sänger der Retter in der Not in Form einer sehr scharfen, aber von außergewöhnlicher Sachkenntnis zeugenden Kritik (vgl. »Redende Künste«, 1898). Sie stammte von George Armin, der durch sein »Stauprinzip« Aufsehen erregt hatte. In ihm glaubte Wüllner den richtigen Mann gefunden zu haben, dem er sich sofort als Schüler anvertraute.
Über das Stimmbildungsstudium, das Wüllner bei George Armin vor 26 Jahren begann, läßt sich nicht leicht allgemeinverständlich schreiben; denn einerseits setzt es Spezialkenntnisse und eigene Erfahrung in der Kunst der Stimmbildung, besonders im »Stauprinzip« voraus, andererseits ist es kaum möglich, in wenigen Worten eine Arbeit darzulegen, die, durchaus individuell

betrieben, auf eine jahrelange Entwicklung hinausläuft. Dennoch sei der Versuch gemacht, dem Leser ein Bild von dem Studium unseres Künstlers zu geben.

Zunächst ist der irrigen Vorstellung entgegenzutreten: Wüllner hätte keine Stimme besessen. Schon die eine Tatsache, daß Wüllner über ein Vierteljahrhundert das gesamte Gebiet der Liedkunst — in der Hauptsache Schubert, Schumann, Brahms, Wolf, R. Strauß — jahraus, jahrein im steten Wechsel sehr umfangreicher Programme (24—30 Lieder an jedem Abend) pflegen konnte, ganz abgesehen von seinem Auftreten in allen tragischen Figuren der klassischen Schauspiele, in seinen Rezitationsabenden (Manfred, Hexenlied und besonders auch Lyrik) und als Operntenor, beweist hinreichend, daß Wüllner das Menschenmögliche seiner Stimme zugetraut hat. Und solche Leistungen sollen ohne Stimme vollbracht worden sein?

Der Umfang seiner Stimme erstreckte sich vom tiefen e bis zum hohen b. Er konnte also Bariton und zugleich Heldentenor sein. Das Organ war von unglaublicher Ausdauer und vermochte ebenso durchschlagend, kraftvoll, ja gewaltig zu tönen, wie auch im Zarten, Lieblichen, vermöge einer seltenen Falsettstimmanlage, sich zu geben. Wie also erklärt sich der Ausspruch, Wüllner habe keine Stimme gehabt? Will man dem Gerede irgendeinen Kern abgewinnen, so müßte es heißen: Wüllner hatte keine besonders veranlagte Kehle im Sinne großer Sänger (Caruso oder Tamagno). Es war ihm nicht gegeben, als ein sogenannter Belcantosänger mit einem ausgesprochen sinnlichen Reiz im Klang der Stimme zu wirken. Andererseits war die Gesangstechnik — ja sie mußte es sein zufolge dieser mangelnden Anlage — eine höchst fragwürdige. Diesen Mangel fühlte Wüllner von Anfang an sehr wohl, aber er legte ihm früher keinen besonderen Wert bei, da seine ursprüngliche Begabung weniger auf die Schönheit des Tones als vielmehr auf die Wahrhaftigkeit des Ausdrucks gerichtet war. Diese Vernachlässigung mußte sich schließlich rächen. Nicht allein, daß die Gesangskunst in der Gestalt unserer klassischen Liedform die Vereinigung von Schönheit des Tones und Wahrhaftigkeit des Ausdrucks unbedingt verlangt, die Stimme selbst, sobald sie ohne Rücksicht auf die Gesetze idealer Tongebung gebraucht wird, muß erlahmen und zugrunde gehen. Diese Erkenntnis kam Wüllner eines Tages. Sein Weg zum Stauprinzip war so zunächst ein von der Not gegebener, aber kein frei gewählter.

Wüllner stand bereits im 42. Lebensjahr, als er den Unterricht bei Armin begann. Es war ausgeschlossen, ihn in diesem Alter zu einem Studium zu bringen, das eine strenge, ununterbrochene Arbeitszeit von vier bis fünf Jahren verlangt. Die Tätigkeit als Konzertsänger einzustellen, wie es das Stauprinzip erforderte, war unmöglich, um die Existenz nicht zu gefährden. Es lag daher dem Stimmbildner die schwere Kunst ob, einen Kompromiß zu schließen, d. h. die Stimme nicht nur vor dem Untergang zu retten,

sondern auch für den Gesang so umzubilden, daß die bisherige Naturstimme den Charakter einer künstlerischen Durchbildung annehmen konnte. Schüler und Lehrer hatten sich das Wort gegeben, niemand von diesem Studium zu erzählen, um erfahren zu können, ob die Merkmale der Umbildung bereits nach so kurzer Zeit auch von Publikum und Presse festgestellt werden würden. Wie hat es beide gefreut, als von der gesamten Kritik gleich bei Beginn der diesen Studien folgenden Konzerttätigkeit die Veränderung des Singens bei Wüllner unterstrichen wurde.
Seit jener Zeit ging die Laufbahn Wüllners als Sänger von Jahr zu Jahr aufwärts. Siegreich hielt das Organ allen Stürmen der Öffentlichkeit stand. Freilich verging kein Tag, an dem er nicht seine »Staufunktionen«, die er selbst als das »tägliche Brot« seiner Stimme bezeichnet, betrieben hatte. Bis zur Stunde, in seinem 68. Lebensjahr, läßt er nicht ab, jeden Tag das Fundament seiner Stimme zu beackern. Zahllos waren seine »Stimmkrisen«, jene Regenperioden der Stimme, die zur Fruchtbarkeit des Bodens so notwendig sind. Aber stets war die Verjüngung des Organs nach diesen Zeiten fühlbar. Trotz dieser Wendung und des großen Aufschwungs seiner gesamten künstlerischen Tätigkeit würde Wüllner sich nie für einen fertigen Künstler halten. Er weiß selbst, eben durch die Arbeit am Stauprinzip, daß er für die Gesangskunst im reinsten Sinne nur ein »Übergang«, nicht eine Vollendung geworden ist.
Aber gerade in der negativen Seite der Wüllnerschen Stimmanlage liegen auch seine besonderen Vorzüge: niemals verfiel er dem Stimmprotzentum geistloser Gesangsvirtuosen; denn nur, weil Wüllner mit dem Herzen und vergeistigt singt, konnte er, als vornehmster Hüter unseres Liederschatzes, der Sänger des deutschen Volkes werden. Wüllner ist einzig und allein um der Sache willen da, um der Kunst zu dienen. Auch wenn er wirklich einmal »ohne Stimme«, als Orchesterdirigent auftritt, wie wir ihn heute noch erleben und bewundern dürfen, trägt sein auf höchsten Ausdruck gerichtetes Musizieren den Stempel einer eigenen, unbeirrbaren Persönlichkeit und seines seltenen Kunstintellektes. Und wenn er jetzt auch noch, ihn besonders beglückende Erfolge im Bühnendrama feiert — nicht als »Sprecher auf der Bühne«, sondern vermöge seiner schöpferisch durchdachten und durchfühlten Leistungen als Darsteller —, so vermag dies doch nicht über die Tragik dieses gewaltigen Kämpfers hinwegzutäuschen: daß er sich als Schauspieler nicht ganz ausleben konnte und als »Sänger ohne Stimme« unsterblich wurde.



O. K. Vogelsang, Stolp i. Pom., phot.

Gustav Havemann



Leonid Kreutzer

GUSTAV HAVEMANN

VON

EBERHARD PREUSSNER-BERLIN

Unsere Zeit, die den Nur-Virtuosen entthront, sucht den Typ eines neuen Solisten zu gestalten, eines Solisten, der nicht mehr, offensichtlicher Blender des Technischen, die Menge in verhaltenem Staunen hindämmern heißt, sondern *des* Solisten, der, nur hingegeben an das Werk, allein die Sache darstellen will. In dem Kampf gegen die Eitelkeit und den Übermut falschen Solistentums ist man in unseren Tagen aber offensichtlich zu weit gegangen, wenn man mit großer Geste bereits das Aussterben des Solisten überhaupt verkündet hat. Nichts ist weniger zu wünschen, nichts weniger wahrscheinlich als dies. Denn alle Durchschnitts- und Massenleistungen, die, wohl aus höchster Liebe zur Sache geboren, doch unfähig in der Beherrschung letzter Formvollendung bleiben müssen, wird stets die Leistung des Einzelnen überragen, die eben in der Musik der Solist schafft. Sein Typ aber ist dem Wandel der Zeiten unterworfen, weniger in der inneren Wertfundierung, die durch die Jahrhunderte sich gleichbleiben mag, als in der äußeren Erscheinungsform, und dieser Wandel ist bedingt durch die Umformungen musikalischer Ansichten überhaupt, am deutlichsten sichtbar in den Werken der Neu-Schaffenden.

Betrachtet man die Werke unserer jungen schaffenden Generation, so erkennt man als erste Forderung an den heutigen Solisten: Zurücktreten hinter das Werk (in einem viel stärkeren Maße, als man dies im 19. Jahrhundert so etwas nebenbei verlangt hat), kein Blenden mehr mit dem Eigenton der »schönen« Gesangsmelodie, mit der sinnlichen Farbe, sondern ein Hervorleuchtenlassen der musikalischen Linien, die in ihrer Organik wirken sollen, nicht in ihrer betonten Farbigkeit. Die Technik selbst steigert sich noch erheblich für den Solisten, ihre Schwierigkeit aber wird dem Hörer nicht durch Ohrenfälligkeit klargemacht und recht absichtlich zum Bewußtsein gebracht, sie liegt vielmehr im Innern selbst, im Mittelpunkt, nicht am Rande: In der Intervallbildung, der Phrasierung und Rhythmik.

Wohl kein Solist wird durch diese Umwälzung musikalischer Werte mehr getroffen als der Geiger. Jenes Ideal vom schmelzenden, engelreinsingenden Ton einer Melodie — man kann hinzufügen: von oft zweifelhaftem Wert —, jenes Schwelgen in Passagen typischer Violinkadenzen, ist abgelöst; an seine Stelle tritt — der Musiker. Denn einfacher kann man diesen neuen, allein zukunftweisenden Solistentyp nicht bezeichnen, als ihn eine Rückbildung vom Virtuosen zum Musiker, der »*zufällig*«, nicht »*absichtlich*« Solist ist, nennen. Eine Höchstleistung in der Beherrschung des Technischen bleibt selbstverständliche Bedingung, sie tritt aber zurück hinter die Musik, hinter das Werk.

Eine Betrachtung der Wechselwirkung zwischen dem neuen Werk und dem Typ des neuen Geigers führt bei einem Künstler wie *Gustav Havemann* zu der Grundlage seines Schaffens. Man wird ihn nicht mehr zu den Solisten eines Zigeunerprimas-Traums zählen, auch nicht zu denen rechnen können, deren Endzweck das Virtuose ist, das sich bis zur Gestaltung des gefälligen Paradestückchens in möglichst freier und virtuoser Bearbeitung des Geigers selbst verliert; aber man wird in ihm einen der wenigen Geiger erkennen, die sich von früh auf mit der Musik auch ihrer Zeit befaßt haben, man wird die Vielseitigkeit eines stets regen Bemühens bewundern müssen, mit dem er über Reger, Julius Weißmann u. a., den neuesten Schöpfungen der Streicherliteratur nachgehend, sich den Geigenstil seiner Zeit in allen seinen Wandlungen aneignet, von Trapp, Tiessen, Butting, Jarnach bis zu Haba, Křenek und Schönberg. Daß auch er oft mit dem neuen Ungewöhnlichen zu ringen hatte und erst dann an die Werke herangeht, wenn er glaubt, das Wesen ihrer Stilneuheit erkannt zu haben, beweist seine Arbeit an Hindemith. Die Rücksichtslosigkeit Hindemithscher Intervallsprünge, aus der Kraft des Impulses geboren und nun das Instrument befehlend, überwindet er erst nach langer Arbeit an sich und schafft aus diesem Grunde als letzten der Modernen ihren »Führer« Hindemith nach. Jetzt aber — und das ist von größter Bedeutung als Argument gegen jene Beschimpfer der neuen Musik als leere Verstandesmusik und mißgestaltete Katzenmusik — vermag er rein *gehörs*mäßig jeden Fehler zu korrigieren und als unorganisch festzustellen, der z. B. in einem Vortrag eines Hindemith-Quartettes unterläuft. Ja, es erscheint doppelt wichtig, daß grade ein Musiker wie Havemann moderne Musik spielt: Man wird ihm, dessen oberster künstlerischer Grundsatz Wahrheit heißt, keine Sensationslüsternheit nachsagen können, und man wird ihm, dem 1882 in Güstrow in Mecklenburg geborenen, dem fest in seiner Heimat und seinem Vaterland verwurzelten Mann, nicht zutrauen können, daß er neue Musik spielte, wenn sie undeutsch wäre, oder wie man sie sonst noch genannt haben mag. Die neue Musik verdankt ihm nicht allein die Tatsache zahlloser Erst- und Uraufführungen, sondern den offenkundigen Beweis, daß sie deutschem Wesen nicht fremd, sondern in ihrer Gebundenheit, Strenge und Unerbittlichkeit deutscher Eigenart durchaus gemäß ist. Wenn man sieht, wie täglich mehr Quartettvereinigungen moderne Musik an den Hörer heranführen, so wird man als ihren Pionier Havemann bezeichnen können.

Die intensive Beschäftigung mit der modernen Musik hat Havemann durchaus nicht der klassischen entfremdet, wie der Philister oder Richter in solchen Fällen glaubhaft machen möchte. Im Gegenteil, er spielt einen Mozart, einen Beethoven neben allerneuesten Werken mit der gleichen Liebe zum *Neu*gestalten. Es ist eben dieselbe Musik nur in ihren unendlich variierbaren Erscheinungsformen und Stiltypen, die im Alten wie im Neuen nach Ausdruck in der Klangwerdung ringt. Eine Vielseitigkeit und Lebendigkeit, ein Tem-

perament, das stets neu wächst und pulst, befähigt Musiker wie Havemann, Altes und Neues gleicherweise zu erfühlen und darzustellen. Und dann gibt es für ihn wie für alle Ernstgesinnten letzten Endes weder alt noch neu, sondern nur wahre oder unwahre, ehrliche oder unehrliche Musik. Reinheit im Ausdruck, ohne überbetontes Gefühlsschwelgen, Wahrheit und, so verstanden, auch Sachlichkeit, stets lebendiger Schaffensdrang, niemals leere Kälte, leiten seinen musikalischen Willen. Norddeutsches Empfinden zwingt ihn zur Herbheit und Strenge in Form und Ton, echter Musiziertrieb führt ihn zu Leidenschaft und Größe.
Die Eigenschaften des Solisten Havemann kommen auch dem Kammermusiker entgegen. Der Kammermusik, jener reinsten Gattung der Musik, der Quelle aller echten Hausmusik und der Rettung, auf die sich modernes Schaffen besinnen konnte, galt stets seine besondere Liebe. Schon seit seiner Darmstädter Tätigkeit als Hofkonzertmeister war Havemann ein eifriger Quartettspieler. In Hamburg und Dresden (1915—1921), wo er Nachfolger Henri Petris wurde, bereits Führer eines Quartetts, wird sein Name nach der 1922 erfolgten Gründung des Havemann-Quartetts (Havemann, Kniestädt, Mahlke, Steiner) schnell in Deutschland und im Ausland bekannt. Die Quartettabende, die er im Rahmen der Hochschule für Musik veranstaltet und die einen sehr großen Teil der Anregung und Durchführung *Georg Schünemann* verdanken, sind eine Tat in der jungen, schweren Entwicklungszeit moderner Musik in der deutschen Reichshauptstadt. Hier erklang erstmalig das Vierteltonquartett Alois Habas, hier kommen sie alle zu Worte: die Schönberg, Hindemith, Křenek, Jarnach, Butting.
Diese schnelle und stets Neues aufzunehmen bereite Natur des Musikers erklärt sich aus dem gesunden, ursprünglichen Musikantentum Havemanns, der, einer alten Musikerfamilie entstammend — den ersten Unterricht erteilt ihm sein Vater —, eben nichts ist und nichts anderes sein will als nur Musiker. Bereits mit sechs Jahren tritt er in Rostock als Solist auf und sechzehnjährig wird er Schüler der Berliner Hochschule für Musik. *Markees* und *Joachim* waren hier seine Lehrer, die in ihm das feste Fundament im Künstlerischen und Technischen errichteten. Was die überragende Persönlichkeit Joachims für die Entwicklung seiner Schüler bedeuten konnte, ist bekannt genug, als daß man es hier wiederholen müßte. Havemanns eigenes Verdienst aber ist es, daß er sich aus schülerhafter Nachahmung heraus zur künstlerischen Selbständigkeit entwickeln konnte, zum Typ des in unserer Zeit und in unserem Volk fest verankerten deutschen Geigers. Wie seine Laufbahn nie sprunghaft ging, sondern stetig organisch wachsend aus der Tradition der Joachim-Schule verlief, so blieb er doch niemals an einem erreichten Punkt stehen, sondern versuchte immer die Wege, die ihm der schaffende Komponist vorschrieb, nachzugehen. Den Zusammenhang mit der Vergangenheit hat er deshalb ebensowenig verloren wie die Offenheit für alles Neue eingebüßt. Diese

gesunde Einstellung befähigt ihn auch zum Lehrer, der mit Frische und Lebendigkeit, aber mit tiefem künstlerischen Ernst seine Schüler zu freiem Gestalten wahren künstlerischen Ausdrucks an der Berliner Hochschule für Musik, an der er seit 1921 als Professor wirkt, heranzieht.
Ein Geiger, dem Alten verbunden, dem Neuen zugetan, nach Wahrheit der Formung allein ringend, ein Erzieher von Lebendigkeit und Verpflichtungsgefühl, ein Mensch von Tatkraft und Schaffensfreude, die in ihm eine stets siegende Heiterkeit hervorzaubert, ist Gustav Havemann in unserer zum Verneinen so überreich aufgelegten Zeit die optimistische Lebensbejahung selbst. *Ein deutscher Geiger!*

LEONID KREUTZER

VON

KURT WESTPHAL-BERLIN

Der Künstler setzt sein Fühlen und Erleben unmittelbar in Ausdruck, in Form um. Erleben und Gestalten als einander bedingende Elemente verschmelzen bei ihm zu einheitlichem, ungeteiltem Prozeß. Für den betrachtend Forschenden ergibt sich das reizvolle psychologische Problem, beide Komplexe zu trennen; die verborgenen Pfade, die sie miteinander verbinden, zu finden, um so den psychischen Voraussetzungen künstlerischen Schaffens nachzuspüren. Den Künstler interessiert nur das Resultat seines Wirkens, den Betrachtenden aber auch der Weg zu ihm. — Die Persönlichkeit *Leonid Kreutzers* ist vielseitig und nüancenreich. Ich will versuchen, sie zu deuten.
Zwei Kulturen haben an der Zusammensetzung seiner Psyche Anteil: die ererbte russische und die erworbene deutsche. Das kompliziert sein Wesen, erklärt zugleich das scheinbar völlig getrennte Nebeneinander intuitiven Erfühlens und rationalisierenden Denkens, das seiner Psyche auf den ersten Blick etwas Zwiespältiges leiht. Die Persönlichkeit aber gewinnt dadurch an Umfang, gewinnt nach zwei Seiten: Künstler und Pädagoge, sonst selten in einem Menschen vereint, werden hier gleich groß. So erweist sich die kulturelle Mischung als eine glückliche. Sie führt überdies zu Brechungen des seelischen Gesamtkomplexes, zu Differenzierungen des Gefühlslebens, die den Ausdrucksbereich des Künstlers in eigenartiger Weise schattieren und erweitern. Slawische Gefühlsweite verbindet sich mit deutscher Innigkeit. Die Romantik wird ihm bestimmendes Erlebnis. Hier verankert sich sein Wesen. Von hier aus sieht sich der Künstler Kreutzer in der Musikgeschichte um. Mit dem Rechte der Persönlichkeit, die mit der ihr eigenen Kraft Fremdes in ihrem Geiste umschmelzt, zieht er Beethoven auf die Seite der Romantik.

Mit seinen letzten Sonaten: dem fast schon Schubertschen op. 110, den op. 106 und 111 mit ihren von romantischer Erdenferne erfüllten langsamen Sätzen, die die ganze Unbegrenztheit der romantischen Seele offenbaren, muß Beethoven ihm besonders nahe sein. So wird er für ihn, den durch und durch romantisch Empfindenden, gerettet. Seine große Liebe aber gilt Schubert, Schumann, Chopin, Brahms und den neueren Russen, unter denen die Mystik eines Skrjabin sich besonders innig mit seinem Fühlen berührt.
Mit diesen Meistern verbindet ihn völlige Gleichheit des seelischen Takts. Das Fließend-Melische, das die Romantiker im Gegensatz zu dem Symmetrisch-Thematischen der Klassiker auszeichnet, wird der zentrale Punkt, aus dem heraus er ihre Werke versteht. Breit fließt in seinem Spiel der melodische Strom dahin. Weichheit und klangschwelgerische Massigkeit, Attribute seines ererbten slawischen Wesens, zeichnen seine Anschlagstechnik aus. Unerhört, wie er beispielsweise den Schumannschen Carnaval spielt. Mit der Lebendigkeit, die dem von der Musik Besessenen eigen ist; mit jener geradezu fanatischen Freude am unbekümmerten Musizieren. Oder Chopin, dem er gern ganze Klavierabende widmet. Man höre, wie er ein Prélude oder ein Nokturno spielt. Wie hier jede melodische Phrase wundervoll ausgesponnen wird. Wie selbst die zarteste Kantilene noch klingend trägt. Welche Fülle von Tönungen und Färbungen noch das p und pp vielfach teilen und stufen. Das Klavier wird zum Organ träumerischen Singens. Doch Gefühlsweite und -tiefe führen nie zu Uferlosigkeit. Der Pädagoge in ihm zwingt zur Überwachung des Gefühlslebens; nötigt ihn, zu beobachten, wie Gefühl als Antrieb sich in Ausdruck, in musikalische Phrase umsetzt. Selbstkritik und künstlerisches Gewissen fordern eine nachträgliche bewußte Rechtfertigung des unbewußt Getanen. Die zweiseitigen Kultureinflüsse gereichen ihm zum Segen. Der deutsche Philosophiertrieb, der ihn zur Selbstbespiegelung und damit zur Bewußtwerdung des Instinktiven treibt, hemmt zugleich das an sich Unbegrenzte des Gefühlslebens und lenkt es in feste Bahnen. Der wissenschaftlich geschulte Geist drängt zur Festlegung und Systematisierung der Erkenntnisse, die dem Pädagogen zugute kommen. Der Intellekt abstrahiert das intuitiv geformte Klangbild vom ursprünglichen Gefühlsantrieb und verselbständigt es als Erscheinung. Der betrachtende Verstand analysiert unabhängig von psychischen Voraussetzungen das klangliche Resultat, das er als Pädagoge dem Schüler zu vermitteln hat. Darum sucht Kreutzer nicht durch entlehnte und übertragene Vorstellungen poetischer oder malerischer Abstammung ein Gefühl für den Gehalt eines Stückes im Schüler zu erzeugen, sondern er entwirft aus den klanglich-mechanischen Bedingungen des Klaviers ein Bild von der Interpretation eines Werkes; d. h. Kreutzer sagt nicht: ich spiele diese Stelle weich oder zart, sondern ich spiele piano; er sagt nicht, ich spiele diese Melodie mit großem Ton, sondern ich spiele forte; er sagt nicht, ich spiele hier ver-

löschend, absterbend, sondern ich spiele decrescendo und ritardando. Es nützt dem Schüler nichts, wenn man ihn auffordert: spiele diese Melodie verträumt; man muß ihm die klangtechnischen Mittel nennen, bei deren Anwendung die Ausführung einer Melodie verträumt wirkt. Der Lehrer vermag nur das Klangbild als das Ergebnis einer wirkenden Gefühlskraft den Schüler zu lehren, nicht die Kraft selbst, die es erzeugte. Ist er — wie Kreutzer — infolge seines Temperamentes eine suggestive Persönlichkeit, so gelingt es ihm rückwirkend, indem er durch das Klangbild nachträglich im Schüler das gleiche Gefühl wachruft, das jenes Abbild projizierte. So wird der Prozeß ein umgekehrter.

Der Pädagoge arbeitet in entgegengesetzter Richtung wie der Künstler. Wie er sich nachträglich über das Klangbild klar werden muß, das er schuf, so auch über die technischen Voraussetzungen, unter denen es zustande kam. Aus eingehender Beschäftigung mit den mechanischen Bedingungen des Klaviers einerseits und den physiologischen Funktionen des menschlichen Arms und der Hand andererseits entsteht seine Theorie der Klaviertechnik. Sie gipfelt in dem Prinzip der größtmöglichen Rationalisierung der Kraft. Der Pädagoge, der sich seine Technik auf wissenschaftlicher Grundlage erarbeitete, schafft in diesem Reduzieren aller angewandten Kraft auf das Mindestmaß den notwendigen Ausgleich zu seinem stark angespannten Seelenleben, das sonst leicht hätte Verkrampfungen bewirken können.

Seine Bücher über das Wesen der Klaviertechnik und das moderne Klavierpedal fassen die gewonnenen Erkenntnisse systematisch zusammen. Gerade der Umstand, daß sie von einem wissenschaftlich geschulten Musiker geschrieben sind, macht sie besonders reizvoll. Denn auch in ihnen herrscht die erstaunliche Synthese von methodischer Exaktheit, die sich auf die vorhandene Literatur stützt, und gleichsam künstlerischer Improvisation, mit der vielfältige, der besonderen Erfahrung entstammende Anregungen eingestreut werden. Als Niederschläge von Kreutzers Persönlichkeit vervollständigen sie ihr Bild, die spekulative Seite seines Wesens betonend.

Erstaunlich andererseits, wie durch stete Selbstbeobachtung und intellektuelle Ausmünzung des Triebhaften die Ungebrochenheit des Instinktes keine Einbuße erleidet; wie sein Spiel stets von den ursprünglichen Quellen der Intuition gespeist wird. Sie — als die elementarere Kraft — verhindert zugleich willkürliche Spekulationen des Intellekts, die zu einem vor aller Intuition errechneten Schema führen könnten. Nie wird ihm das Klavier Mittler a priori gewonnener Interpretationsvorstellungen, nie sein Spiel eine Summe vorbedachter Effekte (Effekt — sagte er mir einmal — ist Wirkung ohne zureichende Ursache).

Jedes Werk wird von ihm bei jedem Spielen stets von neuem erlebt und nachgeschaffen, einzig getragen von einer unbewußt herrschenden »Logik des Gefühls«. Das gibt seinem Spiel seine unmittelbare, zwingende Wirkung.

✱ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✱

ZEITUNGEN

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (5. Dezember 1926). — »Unsere heutige Stellung zu Mozart« von *Kurt von Wolfurt.*

BERLINER TAGEBLATT (4. Dezember 1926). — »Musikschulen der Jugendbewegung« von *Hermann Reichenbach.* — (23. Dezember 1926). — »Arnold Schönberg« von *Arthur Kahane.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (2. Dezember 1926). — »Hermann Goetz« von *Ernst Schliepe.* — (8. Dezember 1926). — »Die Musik-Renaissance in England« von *Anton Mayer.* — (9. Dezember 1926). — »Nord und Süd in der Musik« von *Walter Tritsch.* — (25. Dezember 1926). — »Warum Atonalität?« von *Walter Schrenk.* Der Verfasser verneint die Existenzmöglichkeit einer atonalen Musik. »Noch nie ist auf der Welt eine Musik möglich gewesen ohne Tonalität. Ebenso wie der Ingenieur beim Brückenbau gewisse Gesetze der Statik zu beobachten hat, so ist der Komponist an tonale Forderungen gebunden, ob er sie nun als solche empfindet oder nicht.«

FRÄNKISCHER KURIER (14. Dezember 1926). — »Vom Recht auf Kürzung« von *Karl Grunsky.*

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG (23. Dezember 1926). — »Die Frau als Pflegerin der Hausmusik« von *Ferdinand Wernet.*

KÖLNISCHE ZEITUNG (11. Dezember 1926). — »Zur Biographie Johann van Beethovens« von *Ludwig Schiedermaier.* Neues Material zur Lebensgeschichte von Beethovens Vater.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (27. November 1926). — »Kostüme aus Musik« von *Arno Schirokauer.* — (30. November 1926). — »Das Saxophon« von *Max Steinitzer.* — (13. Dezember 1926). — »Eine Forschungsreise für Negermusik« von *Wolfgang Weber.* — (23. Dezember 1926). — »Zitate in der Musik« von *Georg Schott.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (5. Dezember 1926). — »Der polyphone Stil« von *Karl Gerstberger.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (2. Dezember 1926). — »Ein unbekannter Brief *Hans v. Bülows*«. Der Brief ist an Bülows Verleger B. Senff in Leipzig gerichtet. In dem Brief heißt es: »Ich bin fest entschlossen, die ›glänzende‹ Stellung hier (München) aufzugeben. Das Terrain ist zu undankbar. Vielleicht trägt mein norddeutsches Wesen auch einen Teil der Schuld, daß der Acclimatisationsprozeß nicht gelingt. Ich habe mich hier aufgerieben, weniger durch Arbeit selbst, als durch das Drum und Dran von Hindernissen, Ärgerlichkeiten, Behelligungen, ebenso mannigfaltiger als widerwärtiger Art. Die Basis meiner hiesigen Stellung ist eine schiefe. In den Augen der öffentlichen Meinung gelte ich mehr oder minder stets als der ›Günstling zweiter Hand‹ ... Der Hauptgrund meines Wegganges ist: die Überzeugung, daß meine *eigene künstlerische* Weiterentwicklung furchtbar ins Stocken geraten ist, unter dem Zwange, in meinen amtlichen Pflichten auf- (respektive unter-) zugehen. Ich habe aber noch persönliche Ambitionen oder — Illusionen, wenn Sie wollen, deren Berechtigung oder Nichtberechtigung wird sich declarieren, wenn ich nach vielleicht gekräftigter Gesundheit in meinen eigenen Diensten weiterarbeite, nicht mehr lediglich als Sklave der Gedanken, Wünsche, Entwicklungsbestrebungen fremder, reifer wie unreifer Personen.« Bülow bezeichnet sich am Schluß des Briefes als »Deutschlandmüden Musiker« und »bekehrten Fanatiker der Ruhe«. — (5. Dezember 1926). — »Musizierendes Licht« von *Ludwig Wagner.*

NEUES WIENER JOURNAL (5. Dezember 1926). — »Charakterzüge Verdis« von *Elsa Bienenfeld.*

OSTSEE-ZEITUNG (11. Dezember 1926). — »Sollen die Künstler auswendig spielen?« von *Wilhelm Altmann.*

TÄGLICHE RUNDSCHAU (3. Dezember 1926). — »Drei Briefe von Hermann Goetz« zum erstenmal veröffentlicht von *Georg Richard Kruse.* — (24. Dezember 1926). — »Heiliges Lachen am ersten Weihnachtstage« von *Leopold Hirschberg.*

VOSSISCHE ZEITUNG (3. Dezember 1926). — »Wie filmt man Töne?« von *Kurt Joel.* — (4. Dezember 1926). — »Erinnerung an Fritz Cassirer« von *Adolf Weißmann.* — (11. Dezember 1926). — »Erik Satie« von *H. H. Stuckenschmidt.* — (25. Dezember 1926). — »Sinne gegen Geist« von *Adolf Weißmann.* »Es schien, vom Norden ausgehend, eine Vereisung der

Phantasie über die Welt zu kommen; aber auf dem Umweg über Sport, Kitsch, Nüchternheit bildet sich langsam eine *neue Phantasie*. Wir sollten nur nicht zu ungeduldig sein.«

WIRTSCHAFTSKORRESPONDENZ FÜR POLEN (11. Dezember 1926).— »Puccini-Erinnerung« (Verfasser ungenannt).

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./48—51, Berlin. — »Zwei Bruckner-Bücher« von *Heinz Pringsheim*. — »Waldemar von Baußnern« von *Hans Fischer*. — »Vom Wandel der Opernanschauung« von *Karl Gustav Fellerer*. — »Hermann Goetz« von *Hans Kuznitzky*. — »Johannes Brahms' Aufstieg zur Sinfonie« von *Konrad Huschke*. — »Beethovens Josephs-Kantate« von *Alfred Weidemann*. — »Von proletarischer Musik« von *Robert Engel*.

BAYERISCHE BLÄTTER FÜR SCHULMUSIKPFLEGE I/2, Speyer. — »Zur Reform des Instrumentalunterrichts an den höheren Lehranstalten« von *O. Dischner*.

BLÄTTER DER STAATSOPER VII/5, Berlin. — »Giuseppe Verdi.« Aus einer autobiographischen Skizze. — »Unveröffentlichte Briefe Verdis« an seinen Verleger Ricordi. — »›Otello‹« von *J. K.*

DAS ORCHESTER III/23 u. 24, Berlin. — »Zur Geschichte des Urheberrechtes« von *Budjuhn*. — »Vergessene Musikinstrumente« von *Fritz Stege*.

DAS TAGEBUCH VII/47, Berlin. — »Das Beethoven-Jahr« von *K. H. Ruppel*. Eine Skizze, die sich gegen den »Rummel« des Kalenderfeierns wendet.

DER STIMMWART II/3, Berlin. — »Der dänische Stimmbildner Laurits Christian Törsleff« von *George Armin*. — »Das Religiöse in den Werken Franz Liszts und Anton Bruckners« von *Richard Wetz*. »Liszt, der so vielseitig-geistige, der alles in seinen Bereich ziehende Denker und Künstler erscheint in der künstlerischen Betrachtung seines religiösen Erlebens an geschichtlich gewordene und dogmatisch bedingte Formen gebunden, also unfrei; der ungeistige Bruckner, der Kind-Mann, spricht sein Gottesgefühl aus frei von jedweder Bindung geschichtlicher oder dogmatischer Art.«

DEUTSCHE TONKÜNSTLER-ZEITUNG Nr. 439—441, Berlin. — »Waldemar von Baußnern« von *Gerh. F. Wehle*. — »Randbemerkungen zu den staatlichen Musikprüfungen« von *Artur Holde*. — »Zur Biographie von Tonkünstlern« von *Wilhelm Altmann*. — »Die Atonalität in der Theorie« von *Ernst Schliepe*. — »Warum wir unseren Kindern guten Musikunterricht erteilen lassen« von *Alfred Heuß*. — »Das Musikempfinden des Kindes« von *K. Schurzmann*.

DEUTSCHES VOLKSTUM I/12, Hamburg. — »Das neue Ethos in der Musik« von *Hermann Unger*.

DIE MUSIKANTENGILDE IV/8, Berlin. — »Ludwig Webers Christgeburtspiel« von *Armin Knab*. — »Die Weihnachtskantate von Vincent Lübeck« von *Hellmuth Weiß*.

DIE MUSIKERZIEHUNG III/12, Berlin. — »Zum Problem der ›Polyphonie‹« von *Siegfried Günther*.

DIE MUSIKWELT VI/12, Hamburg. — »Musikkritische Probleme« von *Wilh. Heinitz*. — »Goetz und Theodor Storm« von *Hans Kuznitzky*.

DIE UMSCHAU 13. November 1926, Frankfurt a. M. — »Mikro-Musik« von *H. Werner*. Über ein neu aufgestelltes Mikrotonsystem, in dem die Tonwelt gewissermaßen durch ein Verkleinerungsglas gesehen wird.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/17 u. 18, Dortmund. — »Die Musik des griechischen Altertums im Unterricht einer Obersekunda« von *Jeuckens*.

HELLWEG VI/40, Essen. — »Zu Pfitzners Werdegang« von *Emil Seling*.

MELOS V/11 u. 12, Berlin. — »Das musikalische Erlebnis« von *Leo Schrade*. — »Trügerische Aufführungstraditionen« von *Hans David*. — »Ernst Křeneks Opern« von *H. H. Stuckenschmidt*.

MITTEILUNGEN DES VERBANDES DEUTSCHER MUSIKKRITIKER Nr. 19, Frankfurt a. M. — »›Einführungs‹-Kritik« von *Karl Holl*. — »Vorschläge zur Nominaldefinition für Fachkritiker der Musik« von *Walter M. Gensel*.

MUSIKBLÄTTER DES ANBRUCH VIII/10, Wien. — »Didaktische Probleme der Neuen Klaviermusik« von *Leonhard Deutsch*. — »Zeitgenössische Musik im Klavierunterricht« von *Walter Georgii*. — »Mnemotechnik und atonale Musik« von *Paul Emerich*.

MUSIKBOTE II/8 u. 9, Wien. — »Der Sänger und das zeitgenössische Lied« von *Alfred Julius Boruttau.* — »Musik und Geisteskultur« von *Alfred Orel.*

MUSIKPÄDAGOGISCHE ZEITSCHRIFT XVI/11 u. 12, Wien. — »Über Tonführung« von *Emil Fröschels.* — »Musikalische Metrik« von *Felix Rosenthal.*

NEUE MUSIKZEITUNG 48. Jahrg./5 u. 6, Stuttgart. — »Hermann Goetz« von *Bruno Weigl.* — »Hermann Goetz in Zürich« von *Anna Roner.* — »Der musikalische Denkmalwert der alten Musikinstrumente« von *Wilibald Gurlitt.* — »Auf Mozarts Spuren in Mannheim« von *F. Schweikert.* — »Schaljapins Aufstieg zum Weltruhm« von ihm selbst erzählt.

PULT UND TAKTSTOCK III/9/10, Wien. — »Von welcher praktischen Bedeutung ist das Stilproblem für den modernen Kapellmeister?« von *Hans F. Redlich.* — »Vortragsbezeichnungen und Neumen« von *Erwin Stein.* — »Mathematische Widersinnigkeiten in unserer Notenschrift« von *Alexander Jemnitz.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVII/43—46, Köln. — »Vom Opernmarkt der Gegenwart« von *Gerhard Tischer.* — »Neue Werke von Joseph Haas« von *Karl Laux.*

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 84. Jahrg./47—52, Berlin. — »Hermann Goetz« von *Ernst Schliepe.* — »Die Interpretation« von *Jón Leifs.* — »Dem Andenken Fritz Cassirers« von *Paul Graener.* — »Der ›Bruckner‹-Rhythmus« von *Richard Tronnier.*

WELTBÜHNE (7. Dezember 1926, Berlin). — »Mozart« von *Annette Kolb.*

ZEITSCHRIFT FÜR DEUTSCHE BILDUNG II/11 u. 12, Frankfurt a. M. — »Der deutsche Minnesang in seinem Verhältnis zur Troubadour- und Trouvère-Kunst« von *Friedrich Gennrich.*

ZEITSCHRIFT FÜR DIE GITARRE 5. Jahrg./8, Wien. — »Der letzte Altwiener Mandorist: Joseph v. Fauner« von *Adolf Koczivz.* — »Das russische und ukrainische Volkslied« von *Alois Beran.* — »Armin Knab« von *Kurt Mandel.*

ZEITSCHRIFT FÜR EVANGELISCHE KIRCHENMUSIK IV/11 u. 12, Hildburghausen. — »Joh. Christoph Friedrich Bach« von *Emil Graf.* — »Nachrichten über die St. Georgen-Orgel in Eisenach« von *Hans Löffler.* — »August Eduard Grell« von *Eugen Segnitz.* — »W. Löhe und die Kirchenmusik« von *H. Kreßel.* — »Die Entwicklung des Orgelbaues in neuester Zeit« von *Hugo Leichsenring.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 93. Jahrg./12, Leipzig. — »Beethoven« von *Erich Klocke.* Eine ästhetische Betrachtung. — »Das Geheimnis von Mozarts ›Veilchen‹« von *A. Heuß.* — »Hans v. Bülow und Hermann Goetz« von *Hans Kuznitzky.* — »Ernst Kurths Bruckner« von *Georg Göhler.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT IX/2 u. 3, Leipzig. — »Trouvèrelieder und Motettenrepertoire« von *Friedrich Gennrich.* — »Alessandro Scarlattis Opern und Wien« von *Alfred Lorenz.* — »Die Durchführungsfrage in der vorneuklassischen Sinfonie« von *Fritz Tutenberg.* — »Bekenntnis und Methode« von *Herbert Eimert.* »Wie sich im besonderen die isolierten Erscheinungen der Geschichte in das ewig fließende Kontinuum des Geistes sinnvoll einfügen, wie sie von der gelebten Wirklichkeit zur historischen Wahrheit des erkennenden Forschers werden, wie schließlich die Funktion der synthetischen Formenergie des Forschenden zum Angelpunkt aller idealistischen Geschichtsauffassung wird, um die ›Gestalt‹ des Erkannten zu formen — an diesem Hauptproblem der modernen Geschichtsforschung mitzuarbeiten, wird auch die Musikwissenschaft in ihren Grenzen und mit eigenen Mitteln weiterhin beitragen müssen.« — »Die Messen des Clemens von Papa« von *Joseph Schmidt.* — »Händels Ballettoper ›Ariodante‹« von *Hermann Roth.* — »Der musikalische Nachlaß des Erzherzogs Rudolf« von *Karl Vetterl.*

AUSLAND

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 66. Jahrg./28—31, Zürich. — »›Vorwärts müssen wir!‹« von *Anna Roner.* — »Musik in Amerika« von *Alicja Simon.* Es hat sich »in der westlichen Hemisphäre mit der Zeit im 20. Jahrhundert ein musikalischer Vortrag ›à l'américaine‹ herausgebildet, der als typisch für das Land und die ihm innewohnende künstlerische Potenz wohl gelten darf. Bei der Aufführung amerikanischer Werke müßte man stets diese Art Interpretation im Auge haben.«

DER AUFTAKT VI/10, Prag. — »Jazz« von *A. Simon.* »Das Metropolitan Opera House bereitet sich schon für den Empfang der ›Nationaloper‹ im Jazz-Stil vor. Als aussichtsreichste Kan-

didaten gelten Gershvin, Sowerby, Gruenberg, Lopez.« — »Jazz als Rettung« von *Alfred Baresel.* — »Jazz als Karikatur« von *E. J. Müller.* — »Die Romantik des Jazz« von *André Schaeffner* und *André Cœuroy.* — »Whitemans Jazzorchester in Paris« von *Erich Steinhard.* — »Jazz-Industrie« von *Artur Iger.*

THE CHESTERIAN VIII/59, London. — »Jacques Ibert« von *André George.* — »Amerikanische Eindrücke« von *G. Jean-Aubry.* — »Der Begriff des Sinnlichen in der Musik« von *Charles van den Borren.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1006, London. — »Gustav Holst« von *Richard Capell.* — »Ravels Klaviertechnik« von *Henri Gil-Marchese.*

THE SACKBUT VII/5, London. — »Ein Tag aus der Autobiographie von G. Francesco Malipiero« von *Anna Malipiero.* — »Die Entwicklung des dramatischen Madrigals« von *Francesco Vatielli.*

LA REVUE MUSICALE VIII/2, Paris. — »Die Korrespondenz zwischen André Cardinal des Touches und Prinz Antoine I. von Monaco (1709—1731)« von *André Tessier.* — »Ein Abend mit Flotow (nach einem unveröffentlichten Manuskript)« von *Rudolf Schade.* — »Über die orientalische Musik« von *Mohamed Effendi Kamel Hajjage.* — »Inszenierungs-Vorschlag für ›Pelléas‹« von *Valdo Barbey.* — »Die gegenwärtige Geistesgrundlage« von *M. Boucher.*

LE MENESTREL 88. Jahrg./51. u. 52, Paris. — »Die griechische Musik« von *Jean Chantavoine.* — »Vom strengen Kontrapunkt« von *Charles Koechlin.*

LE MONDE MUSICAL 37. Jahrg./11, Paris. — »Die türkische Musik« von *E. Borrel.*

MODERN MUSIC IV/1, Neuyork. — »Das paradoxe Opernproblem« von *Boris de Schloezer.* — »Wohin führt uns der Weg?« von *Emerson Whithorne.* — »Mystik in der Musik von heute« von *Raymond Petit.* Über Oboukhows »Buch des Lebens« und Petyreks »Litanei«. — »Rückkehr zur Bühne« von *Egon Wellesz.*

IL PIANOFORTE VII/12, Turin. — »Kämpfe und Eroberungen der modernen Musik« von *M. Labroca.* — »Erinnerungen und Jugendbriefe Feruccio Busonis« von *Melanie Prelinger.* — »Bach« von *Salvino Chiereghin.*

MUSICA D'OGGI VIII/11, Mailand. — »Die Mission der Zeitungskritik« von *F. Balilla Pratella.*

RIVISTA MUSICALE ITALIANA XXXIII/3, Turin. — »Die Quellen des Mozartstiles« von *F. Torvefranca.* Eine eingehende, wertvolle Studie. — »Herkunft und erste Formen der Polyphonie« von *G. Fara.* — »Die Vokalisationsfrage im französischen Gesang« von *Raoul Duhamel.* Der Autor verwirft das Üben von Vokalisen, die sich starr an den Vokal allein halten, er verlangt das Üben des Vokals »dans sa prononciation dynamique« in Verbindung der Silben und Worte, in seiner lebendigen Form. »So wird das Singen der Vokalisen nicht mehr eine Vorbereitung zum gesungenen Wort sein, sondern im Gegenteil eine vollkommene Ergänzung dieses Wortes und eine Übung zum Geschmeidigmachen ...« — »Die Musik im Theater von Turin« von *Attilio Cimbro.*

CRESCENDO I/3 u. 4, Budapest. — »Die zeitgenössische Musik Italiens« von *G. M. Gatti.* — »Die Musik von Kodálys ›Háry János‹« von *F. Rékai.* — »Kodály und der neue Klavierstil« von *St. Szelényi.* — »Kodály, der Lehrer« von *M. Seiber.* — »Stephan Thomán« von *Ivan Engel.*

DE MUZIEK I/3, Amsterdam. — »Die Veröffentlichungen der französischen Musikwissenschaft« von *André Cœuroy.* — »Die Operette« von *Paul Amadeus Pisk.* *Eberhard Preußner*

MUSIK-KULTUR Nr. 10/11, 1926, Stockholm. — »Eine Haydn-Biographie« von *E. M. S.* Über eine neue ausführliche Haydn-Biographie in schwedischer Sprache von Gunnar Norlén. — »Mary Wigman in Stockholm« von *Iwan Faludi.* — »Schwedens Musikpädagogischer Verband«, über eine Versammlung zur Anregung einer Reform des musikalischen Schulunterrichts nach deutschem und österreichischem Muster.

MUSIKBLADET OG SANGERPOSTEN Nr. 20—22, 1926, Oslo. — »Randbemerkungen zur Missa Solemnis usw.« von Dr. *Erik Eggen.* — »Devolds Geigentheorie« von *O. Krogneß.* Diskussion über Resonanz-Probleme der Violine. — »J. S. Bachs Hohe Messe« von *N. K.* — (25. September, 10. Oktober). — »Interpreten, Reklame und Kritik« von *Sigurd Islandsmoen.* — »Kunst, Reklame und Heuchelei« von *Hallvard Halvorsen.* Zwei Aufsätze, die sich energisch gegen die vom Süden und Westen kommende Reklamesucht und kunsttötende Betriebsamkeit wenden. — »Neue Celloliteratur« von *Trygve Lindeman.* — »Das Geheimnis der Geige« von *H. Devold.* Über die Theorie von Dr. Großmann von der Abstimmung von Holz und Lack.

Jón Leifs

KRITIK

BÜCHER

KURT v. WOLFURT: *Mussorgskij.* Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart-Berlin-Leipzig. 1927.

Der neueste Band in der Reihe der »Klassiker der Musik« behandelt den russischen Meister *Mussorgskij.* Der Fall Mussorgskij gehört zu den merkwürdigsten Begebnissen der Musikgeschichte. Ein Abseitiger, ein halber Amateur von genialer Begabung blüht rasch auf, wie eine Treibhauspflanze, in einem kleinen Kreise hochkultivierter, fast schon überfeinerter Ästheten, umgeben von einer ungeheuren künstlerischen Wildnis, einem sicherlich fruchtbaren, aber gänzlich unbearbeiteten Boden. Er schafft ein großes Werk von nahezu unbegreiflicher Genialität, wird für eine kleine Weile der Held des Tages in dem gegen 1874 noch künstlerisch als weit vorgeschobener Vorposten geltenden Petersburg. Ebenso rasch aber wendet das launische Publikum sich wieder von ihm ab, seine Freunde ziehen sich mehr und mehr von dem absonderlichen, schwer zu behandelnden Manne zurück, er gerät immer mehr in Vergessenheit, entgleitet der bürgerlichen Gesellschaft, schafft sporadisch noch dies und jenes, zeigt noch immer geniale Blitze, sinkt aber geistig und gesellschaftlich unaufhaltsam und stirbt 1882 im Elend, kaum 42 Jahre alt. Kaum minder tragisch als das Lebensschicksal des Menschen Mussorgskij ist das Schicksal seiner Werke. Ein halbes Jahrhundert fast vergeht, bis Europa von der Bedeutung Mussorgskijs überhaupt erfährt, und dann noch nimmt man sein Werk niemals in der ursprünglichen, echten Fassung wahr, sondern nur in oft tiefeinschneidenden und doch kaum entbehrlichen Übermalungen und Umarbeitungen, die ihren Grund haben im fragmentarischen Zustand seiner Partituren. Es bleibt sogar zweifelhaft, ob die Welt jemals den echten Mussorgskij wird kennenlernen.

Kurt v. Wolfurt erzählt das tragische Leben dieses unglückseligen Künstlers mit schlichter Eindringlichkeit, mit tiefem Einblick in die zwiespältige, zerrissene seelische Verfassung dieses Sonderlings, mit eingehender Kenntnis der tatsächlichen Begebenheiten, des ganzen russischen Milieus. Er idealisiert seinen Helden nicht, er beschönigt nicht die abgründigen Seiten Mussorgskijs. Überdies wird er aber auch dem künstlerischen Problem Mussorgskij — ein solches ist es noch immer — durchaus gerecht. Ausführliche, sachlich durchaus wohlfundierte Besprechungen der verschiedenen Werke führen den Leser in die merkwürdige, ein halbes Jahrhundert vorausahnende Kunstübung Mussorgskijs ein. Auch der anspruchsvolle Fachmann wird bei Kurt v. Wolfurt immer stichhaltige, zuverlässige Auskunft finden über alle die vielfachen Fragen, die mit Mussorgskijs Kunst verknüpft sind. Wertvoll ist auch seine ruhig vorgetragene, aber sachlich überzeugende Behandlung der heiklen Bearbeitungsfragen, die in den letzten Jahren zu so heftigen Anklagen gegen Rimskij-Korssakoff geführt hat, den künstlerischen Testamentsvollstrecker Mussorgskijs. Hier wird nun meines Wissens zum ersten Male klar und kühl abgewogen, was für und gegen Rimskij-Korssakoff spricht. Alles in allem ergibt sich eine imponierende Beherrschung des ganzen, zum Teil recht entlegenen Materials, wie es eben nur ein mit der russischen Sprache und dem russischen Wesen von Kindheit auf vollkommen vertrauter Schriftsteller geben kann. Hier ist die Summe von all dem gezogen, was bisher in verschiedenen Ländern über Mussorgskij, meistens mangelhaft, unter falschem Gesichtswinkel, geschrieben worden ist. Eine überaus wichtige Beigabe sind 86 Briefe Mussorgskijs in einer sehr echt und charaktervoll anmutenden deutschen Übersetzung v. Wolfurts, zum ersten Male mitgeteilt, ergreifende Dokumente eines tragischen Künstlerlebens. Eine Reihe charakteristischer Porträts und photographischer Ansichten und einige sehr gelungene Wiedergaben von Bildern des großen russischen Malers Répin zieren den Band. Er wird der Sache Mussorgskijs hoch zu bewertende Dienste leisten und wird den bedeutenden Ansprüchen, die sein schwieriges Thema stellt, mit hohen Ehren gerecht.

Hugo Leichtentritt

WILLI KAHL: *Herbart als Musiker.* (Herbart-Studien Heft 4, Manns pädagogisches Magazin Nr. 1078.) Verlag: Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1926.

So klein das Schriftchen (43 S.), so dankenswert doch die Drucklegung dieses ursprünglichen Kölner Vortrags. Der Fall ist ja nicht selten, daß Philosophen komponiert haben — mit Tonwerken von Friedrich Nietzsche, Paul Natorp, Hermann Baensch u. a. könnte man ein recht stattliches Philosophenkonzert bestreiten; auch die allein von einst mehreren Geschwistern erhaltene Klaviersonate des

großen Göttinger Pädagogen und Philosophen hat samt seinen auf die Musik bezüglichen Äußerungen schon mehrmals die Aufmerksamkeit der Nachgeborenen erregt. Über Guido Bagiers wertvolle Dissertation von 1911 hinaus kann nun der Kölner Privatdozent einen neuen Brief Herbarts zur Sache beibringen (1808 an den Verleger Kühnel, im Besitz des Heyerschen Museums), von dem aus mehrere andere, schon bekannte Briefe neue Aufklärung erfahren. Manche biographische Einzelheit wird durch Zeugnisse von Zeitgenossen vertieft, und die Bekanntschaft Herbarts mit Bachs Werken, die Kretzschmar bezweifelte, wird überzeugend erhärtet. Auch Herbarts Stellung zu Beethoven und Weber erhält interessante Lichter. *Hans Joachim Moser*

FRANZ HABÖCK: *Die Kastraten und ihre Gesangskunst.* Eine gesangsphysiologische, kultur- und musikhistorische Studie. Verlag: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1927.

Als einen »Stein zu einem architektonischen Ganzen« bezeichnet der Verfasser sein Werk. Nun, es ist ein Baustein, nicht nur von ansehnlicher Größe, sondern auch von besonderem Wert, an sich sowohl als im Gefüge des Ganzen und würdig eines besonderen Platzes in dem zukünftigen Bauwerk. Das Werk, das der Weihnachten 1921 plötzlich verstorbene Wiener Gesangsprofessor Franz Haböck uns hinterlassen hat, ist ein äußerst interessantes und wertvolles Buch, das nicht allein den Fachmusikern und Musikliebhabern, auch allen Gebildeten so viel des Wissenswerten und Anregenden bietet, daß es eigentlich in keiner Bibliothek fehlen sollte. Um eines vorweg zu nehmen: die Darstellung des Stoffes atmet anmutige Leichtigkeit und farbige Bildhaftigkeit, wie sie dem Schönheit liebenden, leichtlebigen Österreicher, ganz besonders dem Wiener, typisch eigen ist und in allen seinen Werken, nicht zum geringsten in seiner Sprache zum liebenswürdigsten Ausdruck kommt. Und so nimmt man auch einige wenige Austriazismen lächelnd in Kauf.

In breit angelegter Form meistert Haböck seinen Stoff: das kulturhistorisch Interessante — wir werfen Blicke in nachtschwarze Abgründe der Kultur des Orients, wie besonders in die der Sitten des spätkaiserlichen Roms —, das Allgemein-Menschliche — die soziale Stellung der Kastraten als »drittes Geschlecht« —, das physiologisch und gesanglich Belehrende und das musikalisch Erläuternde: das sind die Hauptteile. Was der ehemalige Mediziner, der feinsinnige Musiker, der für seine Kunst begeisterte Gesanglehrer vor unseren Augen als wohlgeformtes Ganzes erstehen läßt, das hat der Bienenfleiß des Wissenschaftlers Haböck in jahrzehntelanger Arbeit gesammelt und zusammengetragen. Und doch: das Werk ist, trotzdem es buchstäblich mit der Erschaffung der Welt — im griechischen Mythos nämlich — beginnt, ein Torso geblieben, wie der Verfasser selbst zugibt, indem der Weltkrieg auch ihm, wie so vielen anderen, den Weg zu den Quellen im Auslande, deren hauptsächlichste natürlich in Italien liegen, verschüttet hat. Aber vielleicht gibt gerade darum das glänzend geschriebene Werk anderen Forschern auf demselben Gebiete den Anstoß, ganz auszubauen, was der Verfasser nicht vollenden konnte. Offenbar wird sich die lückenlose Behandlung dieser Materie dann zu einer kleinen Bibliothek auswachsen, und es bleibt dabei nur das eine zu wünschen, daß alle Nachfolger des vorliegenden 500 Seiten starken Bandes von eben derselben klaren und objektiven Sachlichkeit und in einer so plastischen und eindringlichen Sprache abgefaßt sein mögen, wie das Werk des Wiener Meisters.

In dem die Sänger am meisten interessierenden Kapitel »Die Eunuchenstimme« gibt der Musiker Haböck eine ausführliche Beschreibung all der besonderen Eigenheiten und Eigentümlichkeiten dieser Stimme, die, wie Orloff es nennt, einem »Halbselbstmord« ihre Entstehung verdankt, und der Mediziner Haböck gibt dazu in klarer Form die physiologischen Erläuterungen und Begründungen. Wir erfahren, daß der unglaublich lange Atem (bis zu 50 Sekunden) der berühmten Sängerkastraten wie Farinelli, dessen Leben und Wirken Haböck in einem eigenen Buche geschildert hat, u. a. rein physiologisch begründet und für alle anderen Stimmen eben undenkbar ist; wir lernen verstehen, daß es gegen diese sieghaften Stimmen mit ihren mächtigen, atemraubenden Schwelltönen, mit ihrer höchsten instrumentalen Virtuosität, keine Konkurrenz geben konnte; wir begreifen, daß die Kastraten die eigentlichen Schöpfer der »großen Gesangs*kunst*«, oder wie Pietro della Valle 1640 schreibt, »der guten Gesangsmanier« sind; wir erfahren, daß, da den Frauen sowohl die tätige Anteilnahme am Gottesdienste (mulier taceat in ecclesia) wie später das Auftreten in der Oper untersagt war, die Kastraten in der Kirchenmusik und auf der Bühne zu einer beherrschenden Stellung gelangen mußten — bis, den ewigen Gesetzen des Wer-

dens und Vergehens gehorchend, das Ende dieser Glanzzeit des Kunstgesanges hereinbrechen mußte und sie nach Erfüllung ihrer Mission auf immer verschwanden. Die Kastraten waren es, denen die Sixtina, das »Paradies der Blinden«, ihre Weltberühmtheit, denen die italienische Oper ihren unerhörten Aufschwung und deren Werke ihren Siegeszug durch die ganze Welt verdankten.

Über den Klang der Kastratenstimme und ihre Gesangskunst zu urteilen, war Haböck ganz besonders berufen, da er noch 1914 den letzten, 1922 gestorbenen Kastratensopranisten der Cappella Giulia in Rom, Alessandro Moreschi, wiederholt hörte und auch persönlich kennen lernte. Da er auch Grammophonaufnahmen Moreschis nach Wien gebracht hat, also in der Lage war, den Eindruck dort jederzeit nachprüfen zu können, kann es sich nicht um eine durch die fremde Umgebung des Riesendoms zu St. Peter oder durch die Erwartung eines außergewöhnlichen Erlebnisses gesteigerte Nervenbeeinflussung handeln, wenn er im Vergleich mit der Bezeichnung »goldener oder silberner Klang einer Stimme« sagt: »Moreschis Stimme kann man nur mit der Klarheit und Reinheit des Kristalls vergleichen.« Er spricht von »fast unirdischer Reinheit« »einer unverlierbaren, sieghaften Jünglingsfrische«, »einem Ideal höchster Stimmschönheit«. Und dabei war Moreschi damals 56 Jahre; er ist übrigens im selben Jahre geboren wie Battistini.

Kein Wunder, daß kein päpstlicher Bannfluch dem Kastratentum das Lebenslicht ausblasen konnte, waren es doch die Päpste selber, die in der Sixtina sie pflegten und hätschelten, hielten doch Kaiser und Könige, bis zu den kleinsten Fürsten herunter sich diese »Wundertiere« und überschütteten sie mit Gold und Ehren. Wir wundern uns nicht mehr zu hören, daß z. B. Pacchiarotti nach einigen Monaten aus London 20000 Pfund mit nach Hause brachte, daß Caffarelli sich ein ganzes Herzogtum im Neapolitanischen kaufen konnte und so zum »duca di Santo Dorato« wurde, daß Farinelli in Madrid unter der Regierung zweier Könige der mächtigste Mann des ganzen Landes war.

Ganz besonders hinweisen möchte ich zuletzt noch auf die Worte, die Haböck in der Einleitung über die Pflichten des gewissenhaften Stimmbildners und Gesangslehrers sagt und — über die studierende Jugend von heute. *Es sind goldene Worte.*

Hjalmar Arlberg

BRUNOLD SPRINGER: *Die genialen Syphilitiker.* Verlag der neuen Generation. Berlin-Nikolassee.

Das Buch beginnt mit einer historischen Abhandlung über die Syphilis, zugleich auf die kulturelle Notwendigkeit ihrer Entwurzelung Ärzte, Nationalökonomen, Staaten hinweisend. Die Gesetze, die zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten in Deutschland, Frankreich, Schweden, England, Amerika herausgebracht wurden, sind Stückwerk, die Zwangsbehandlung in Rußland ist ein Experiment größten Stils, dessen Resultate in drei Jahrzehnten vorliegen werden. In diesem Einleitungskapitel Springers steht manches gesunde kritische Wort, aber auch manche verderbliche Übertreibung. Was soll die Polemik gegen Salvarsan und Quecksilber? Seit wann ist Trunksucht Folge der Syphilis? Seit wann Neurasthenie eine Zwischenstufe der Geisteskrankheiten? Auch das ist falsch, daß fast jeder, der unter 60 Jahren einen Schlaganfall erleidet, Syphilitiker oder Trinker ist. Aber diese und ähnliche Irrtümer der Polemik hindern nicht die Anerkennung, daß Springer aus dem Gefühl für die Schwere der syphilitischen Seuche das Volk und die Kranken selber zur Allgemeinhilfe aufruft. Der größere Teil der Arbeit ist dann einer kurzen Biographie und Geistesgeschichte berühmter Syphilitiker gewidmet. Feldherren, Päpste, Politiker, Dichter, Musiker. Nun ja, auch unter ihnen hat die schwere Krankheit gehaust. Es wäre interessant gewesen, Spuren seelischer Erkrankung im Werk der Großen zu erspähen, aus eigenem Urteil das Positive und Negative, das Alarmierende und Destruierende, Aufregende und Zerschmetternde des nahenden Wahnsinns zu erkennen. Nichts davon bietet Springers Bericht. Bei Beethoven ist die luetische Genese des Hörleidens doch noch sehr zweifelhaft, falsch ist die Annahme bei Schumann, bei Kleist, auch bei Goethe ist sie nicht erwiesen. Viel Neues, Psychologisches gar, bietet das Büchlein hier nicht. *Kurt Singer*

D. F. SCHEURLEER: *Gedenkboek.* Verlag: Martinus Nijhoff, Im Haag 1925.

Dr. D. F. Scheurleer im Haag, zu dessen 70. Geburtstag dieses fast 400 Seiten umfassende »Gedenkboek« erscheint, ist weder Musiker noch Musikwissenschaftler von Beruf. Als »Amateur« im vornehmsten und wahren Sinn des Wortes hat dieser holländische Bankier um die Musik und im besonderen um die Musikforschung sich außerordentliche und

bleibende Verdienste erworben. Wie hoch diese Verdienste von der internationalen Musikforschung gewertet werden, erkennt man aus den mehr als fünfzig Beiträgen aus den verschiedensten Ländern, verfaßt von den angesehensten Vertretern des Fachs. So schreibt z. B. Prof. *H. Abert* (Berlin) über »Bach und die moderne Liturgie«, Prof. *Max Seiffert* (Berlin) bringt eine bio-bibliographische Studie über den aus Holland stammenden, in Kopenhagen, später in Bückeburg, Magdeburg, Straßburg tätigen Meister *Matthias Mercker* (gegen 1580 geboren). Prof. *Johannes Wolf* (Berlin) teilt zum ersten Male den bisher unbekannten, wichtigen spanischen »Choraltraktat des Christobal de Escobar« (gegen 1500) mit. Prof. *Rudolf Schwarz* (Leipzig) schreibt über den Stettiner Ratskantor Paul Praetorius (1520—1597), *André Pirro* (Paris) steuert eine wertvolle Studie bei zur Biographie des Hamburger Altmeisters Joh. Ad. Reinken. *William Barclay Squire*, der gelehrte Musikbibliothekar des British Museum berichtet nach alten Quellen über die Aufführung der Oper »Proserpina Rapita« (wahrscheinlich von Castelli) in Rom, 1645. Eine Studie von *Ch. van den Borren* (Brüssel) über J. P. Sweelincks französische Chansons und italienische Madrigale ist ein schätzenswerter Beitrag zur Literatur über diesen holländischen Hauptmeister. *Jacques Handschin* (Zürich) berichtet über »Akustisches aus Rußland«. *Ilmary Krohn* (Helsingfors) untersucht im einzelnen Puccinis Oper »Butterfly« nach ihrem formalen Aufbau und kommt dabei zu überraschenden Ergebnissen, fußend auf den bedeutsamen Wagner-Studien von A. Lorenz. Diese wenigen, ausgewählten Proben müssen hier genügen, um vom Inhalt des stattlichen, gehaltvollen Bandes einen Begriff zu geben. Der Jubilar selbst wird den Lesern näher gebracht in der einleitenden Studie von *E. D. Pijzel*: »Een Nederlandsche Maecenas« und in *Sibmacher Zynens* biographischer Studie, betitelt: »Een muzikaal Humanist«. Und in der Tat gebührt D. F. Scheurleer der Ehrentitel eines Humanisten und Mäzens. Die kulturellen Aufgaben der Musik in Forschung und Praxis hat er ein halbes Jahrhundert lang mit warmem Herzen, nimmermüdem Eifer, verständnisvoller Einsicht und freigebiger Hand gefördert, wie nur ganz wenige Menschen unserer Zeit. Wie sehr dieser »Amateur« sich auch als Forscher und Schriftsteller oft bedeutungsvoll betätigt hat, zeigt das nicht weniger als 15 Druckseiten umfassende Verzeichnis seiner Studien, Essays und Bücher von 1869 an bis zur Gegenwart. Es finden sich darunter bedeutende, umfangreiche, mit reichstem Bilderschmuck gezierte Prachtwerke über das holländische Musikleben im 17. und 18. Jahrhundert, über Mozarts Reisen in Holland. *Hugo Leichtentritt*

JACOB FISCHER: *Interpunktionsausgabe Nr. 1—8*; hierzu:
JACOB FISCHER: Erläuterungsschrift. Verlag: Carl Haslinger, Wien. Schlesingersche Buch- und Musikhandlung, Berlin-Lichterfelde.

Das Wesentliche dieser neuen Klassikerausgabe liegt in der Anwendung der Sprachinterpunktionszeichen auf die Musik sowie in der starken Durchsetzung des Notenbildes mit rhythmischen und metrischen Fingerzeigen. Welch große Bedeutung der Verfasser der rhythmischen Klarlegung eines Kunstwerkes beimißt, geht aus der breiten Darstellung hervor, die er diesem Gegenstande in der Erläuterungsschrift widmet. Es läßt sich nicht leugnen, daß diese Art, Kunstwerke dem Schüler mundgerecht zu machen, manche Vorteile besitzt, doch dürfen hierbei die Gefahren nicht übersehen werden, die jede, zu stark mit Herausgeberzutaten versehene Ausgabe heraufbeschwört. Der Lehrer sieht sich kritiklos einer fremden Meinung ausgeliefert, will er nicht das ohnedies überladene Notenbild durch eigene Zutaten noch verwirrender gestalten. Dem Schüler wird die Möglichkeit, sich eine eigene Meinung über künstlerische Fragen zu bilden — sei es auch nur unter Mithilfe des Lehrers —, genommen, und er stolpert so von Note zu Note über Vorschriften und Anweisungen, so daß jedes lebendige Erfassen eines Kunstwerkes in Frage gestellt erscheint.

Damit sei die Verwendbarkeit und Verwertbarkeit der in der Erläuterungsschrift gegebenen Anweisungen durchaus nicht geleugnet. Man kann sich sehr wohl vorstellen, daß die Verarbeitung des darin Gebotenen dem Schüler für die Praxis sehr nützlich sein kann. Doch wird sein künstlerischer Blick viel mehr dadurch gebildet, daß er das so Gelernte *selbsttätig* beim Spiel zur Anwendung bringt, als daß er sich der Krücke einer solchen Ausgabe bedient, die jede selbständige Arbeit illusorisch macht.

So halte ich es wohl für nützlich, mittendurch einmal einen Band dieser Ausgabe dem Schüler mit den nötigen Erläuterungen in die Hand zu geben. Er wird dabei Anregung finden und die hernach wiedererrungene Freiheit des Gestaltens doppelt zu schätzen und zu nützen wissen. *Roland Tenschert*

MUSIKALIEN

GEORGES MIGOT: *Trois Epigrammes. (Introduktion, Pastorale, Final.)* Für kleines Orchester.

— *Le Paravent de Laque au cinq images.* Für großes Orchester.

— *Hagoromo. Symphonie chorégraphique et lyrique.* Für großes Orchester mit gemischtem Chor, einem Sänger, einer Tänzerin und zwei Gruppen von Tänzern.

— *Trois Chants*, suivis d'un air a vocalises. Für eine Singstimme und Streichquartett. Alles im Verlag: Maurice Senart, Paris.

Migot ist Maler, Komponist, Dichter und Schriftsteller. Er hat den Mut, keine der musikalischen Moden unserer Zeit mitzumachen, ohne deshalb am Ewig-Gestrigen haften zu bleiben. Das Neue, das er bringt, lehnt sich zuweilen in der Farben- und Formgebung an die japanische Kunst an, wirkt jedoch auch dann durchaus eigenartig, weil die besonderen Ausdrucksmittel einer fremden künstlerischen Kultur zwar verwertet, aber nicht nachgeahmt werden. Hierbei erscheint zweierlei bemerkenswert: Zunächst eine außergewöhnliche Zurückhaltung und Beherrschtheit. Wo Migot einmal laut wird, da will's die Farbe oder ein nachgeahmter Naturklang. Seine Leidenschaftlichkeit dagegen ist die des Schweigenden; man fühlt sie im Rhythmus, in den agogischen Akzenten, in der Stimmführung, ohne daß sie jemals elementar hervorbricht. Wir wollen uns doch darüber klar sein: Der vulgäre Komponist tobt, rast im Konzertsaal wie ein Irrer in seiner Zelle, der kultivierte Tondichter hingegen wird seine Liebe und seinen Haß niemals in die Welt hinausschreien. Punkt zwei: Es zeigt sich das Bestreben, nicht Inhalte zu bieten, sondern kunstvolle Gefäße zu schaffen. Damit versperrt sich Migot freilich alle Wege zu äußeren Erfolgen. Denn das Publikum zieht selbst den billigsten Rebensaft dem feinstgeschliffenen Weinglase vor. Es schätzt auch nicht das gemalte Kornfeld, sondern das gebackene Brot (und mehr noch den süßen Kuchen). Wiederum und andererseits gleicht Migots Musik zarten, empfindlichen Pastellbildern. Dagegen wäre nichts geltend zu machen, wenn man Musik wie Gemälde ausstellen könnte. Sie ist aber zum Hören bestimmt wie die Frucht zum Essen. Ich verkenne nicht die Schönheit eines gut pastellierten »Stillebens«; sättigen aber kann eine bloß gemalte Natur niemanden. Und Musik ist sicherlich nicht ein künstliches Abbild, sondern eben ureigene Natur, wenngleich höherer geistig-seelischer Art. Auch der Geist bedarf unzweifelhaft elementarer Sättigung, nicht allein des aus reiner Anschauung hervorgehenden Genusses. Man kann diese Dinge, wenn überhaupt, so nur in umschreibender Form verständlich machen. Eine immaterielle Kunst wie die Migots hat neben mancherlei Vorzügen den gleichen Nachteil wie eine rein geistige Liebe: sie ist unfruchtbar. Sie schafft eine Welt, die keine Realität hat, sondern nur in der künstlerischen Vorstellung existiert, eine mögliche Welt, keine wirkliche. (Wobei immer im Auge zu behalten ist, daß es sich um seelische, nicht um physische Wirklichkeiten handelt.) — Die »Drei Epigramme« erfreuen durch Feinheit der Linienführung, sind freilich allzu geschnörkelt. Um das zu sagen, was sie ausdrücken, braucht man kein Orchester. Und wenngleich Migot die Balken der Achtelnoten unter die Pausen am Anfang und Ende schiebt: *Er* mag das Nichtausgesprochene, das zwischen den Zeilen Gesagte hören, das Publikum jedoch hört Pausen ebensowenig, wie es erträumten Wein aus leeren Gläsern zu schlürfen vermag. — Die fünf Bilder der »Japanischen Wand« (»spanische« Wände ähnlicher Art gibt es nicht, hat es nie gegeben) erzielen eigenartige Farbwirkungen durch Verwendung von Celesta, Harfe und Klavier. Für eine mehr rhythmisch-harmonische als melodische Kammermusik wäre dieses Trio vielleicht der gegebene »Typ«, und durch seine Verbindung mit einem kleinen Orchester erzielt der Komponist zuweilen erstaunliche Wirkungen. Je nachdem man das Licht vor oder hinter den Wandschirm stellt, leuchten die Farben oder treten die Konturen eines schwarz-weißen Schattenbildes hervor. Hier könnte man von einer neuen, allerdings überfeinerten Kunst sprechen. — Über die getanzte, gesungene und gespielte Sinfonie »Hagoromo« läßt sich nach der Partitur ein abschließendes Urteil nicht geben. Das Werk ist 1922 in Monte Carlo mit mäßigem Erfolg erstmalig aufgeführt worden, also jedenfalls vor einem in keiner Weise kompetenten Publikum. Die Idee oder Fabel des Werkes besagt, daß eine dem Meer entstiegene Jungfrau ein Flügelkleid braucht, um zum Himmel emporzuschweben. Dieses Kleid besitzt ein Fischer, und er gibt es nur her, wenn die Meerentstiegene vor ihm tanzt. Das geschieht, und sie entschwebt dann. Der Autor bemerkt in einem klugen und feinen Vorwort, daß es ihm nicht auf philosophische Deutungen, sondern nur auf die emotionelle Wirkung ankomme. Er

vergißt dabei freilich, daß das Publikum einer rein ästhetischen Emotion nicht fähig ist, und (man muß es dreimal sagen) daß es nicht begreifen kann, warum man ihm nur gemalte Gerichte zur Befriedigung seiner Bedürfnisse vorsetzt. Seine Emotion würde außerdem nie über die eines Esels hinauskommen, der mit mehr seelischem als physischem Behagen eine gemalte Distel verspeist. Wenn er nicht die Philosophie des »Als Ob« studiert hat, wird er nicht einmal dazu imstande sein. Das Neben- und Gegeneinander der Stimmen und Klänge, das bei diesem Werke einen reinen Hörgenuß (und schon deshalb auch eine emotionelle Wirkung) nur schwer aufkommen läßt, verfeinert sich in »Drei Gesängen« mit Streichquartett so weit, daß unser traditionelles Hören sich mit dem Neuen und Ungewohnten ohne weiteres abfindet. Was wir in der freien Natur vernehmen, ist ja auch nicht aufeinander abgestimmt, und alle Dissonanzen der Vogel- und Menschenstimmen, vermischt mit primitiven Naturlauten und elementaren Geräuschen, verschmelzen hier zu einer höheren Harmonie. Was Migot im »Hagoromo« durch ein Zuviel von Stimmen und Klängen noch nicht erreichen konnte, das wird in diesen drei Gesängen zum Erlebnis. Hier ist Kunst, die zugleich ein Stück Natur bedeutet; hier zeigt sich Mut zu einer neuen, beglückenden Primitivität, die an die einfachsten Naturlaute anknüpft und heiter-wehmütig das Weltall als einen großen Vogelkäfig betrachtet, aus dem wir so gern entschlüpfen möchten. Die Welt, die große Welt ist ja so klein und unfroh. Wir wollen hinaus aus dem Karussell der Gestirne, in dessen Mitte der liebe Gott seine alte, verstimmte Orgel dreht. Man darf das eigentlich gar nicht sagen. Und der Musik Migots geht es ebenso: sie dürfte eigentlich gar nicht geschrieben sein. Im übrigen besteht ihre Größe und Tragik, wie ihre Ungefährlichkeit, darin, daß nur wenige sich ihrer freuen und sie verstehen werden. Man wird Migot selten aufführen; man wird ihn nicht nachahmen, auch nicht nachahmen können; man wird ihn vielleicht vergessen, ohne ihn gekannt zu haben; und nach hundert Jahren wird er in gelehrten Schriften zitiert werden. Vorausgesetzt, daß dann die Musik noch eine künstlerische und nicht ein reine industrielle Angelegenheit ist.

Richard H. Stein

CARL EHRENBERG: *Sinfonische Suite für großes Orchester op. 22.* Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Das ist nur Neuheit im Druck. Beim Lesen der vier Sätze (stark besetzt, auch mit den Lärmmachern, neben Celasta und Verwandten) erneute sich eine Bekanntschaft, die aus der Handschrift vor mehr als einem halben Jahrzehnt schon v. Hausegger (in Hamburg) vermittelt hatte. Diese Teile, im Zeitmaß unterschiedlicher Sinfonieteile, malen »Sonnenuntergang«, »Zwielicht«, »In tiefer Nacht«, »Am hellen Morgen«. Das ist in Ehrenbergs, eines schon älteren Sachsen, Händen ein impressionistisches Gewoge, in dem — bei aller Zerfaserung im Detail und oft »durchbrochener« Arbeit — der Akkord die Welt bei Nacht regiert. Schon die irrlichterierenden Themen (zweimal begleitungslos exponiert) deuten auf Denken im Akkord, mit seinen Umdeutungen: figural und chromatisch. Wie zu Anfang und im Zwielicht mit seiner koboldartigen Groteskheit. Aber erst »in tiefer Nacht«, wenn auch unter akkordischer Unrast, kommt dem Autor das Erkennen, daß sich (bei aller »Nachtgeweihtheit«) die Musik doch auf die Urquellen zu besinnen habe, statt nur zu stricheln, zu pinseln, eine saubere, lesbare Handschrift zu geben, um mit einem Neutönegeleis (das eigentlich längst verbraucht und ausgefahren) einen lähmenden, lastenden Impressionismus heraufzubeschwören, statt mit Werden und Wachsen die Kraft des Sturmwindes und seine reinigende Art darzutun.

Wilhelm Zinne

A. SKRJABIN: *Deux Œuvres posthumes* für Klavier arrangiert *von L. Sabaneev.* 1. Fantasie. 2. Poème (en forme d'une sonate). Verlag: W. Bessel & Cie., Paris. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In der Regel erweist man dem Namen des Schöpfers keinen besonderen Gefallen, indem man nachgelassene Werke herausgibt. Meist sind es unvollendete Stücke, die der Komponist selbst in dieser Form nie veröffentlicht hätte. Im vorliegenden Fall hat Sabaneev mit großer Sorgfalt und Liebe die Bearbeitung besorgt, und trotzdem finden sich noch leere Stellen, von denen mit Sicherheit anzunehmen ist, daß der Komponist sie vor dem Druck geändert hätte. Doch kann man besonders das großangelegte, wirkungssichere »Gedicht in Sonatenform« zum Studium auch in dieser Übertragung empfehlen. Das »Arrangées pour Piano« läßt vermuten, daß es sich um keine Originalkompositionen für Klavier handelt. Über ihre Urfassung sagt der Herausgeber leider nichts.

Eberhard Preußner

WALDEMAR VON BAUSSNERN: *Instrumentalsuiten* No. 1—3. Verlag: Chr. Friedr. Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Vor allem durch sein »Hohes Lied vom Leben und Sterben« ist mir dieser Tonsetzer wert geworden. Mit großer Erwartung ging ich an diese Instrumentalsuiten, konnte mich aber einer gewissen Enttäuschung nicht erwehren. Der Komponist wollte, wie er in dem Geleitwort sagt, den Studierenden der vorgeschrittenen Mittelstufe technisch und harmonisch wesentlich andere Aufgaben darbieten, als sie in den Werken der Klassiker und Romantiker gestellt sind. Er erhofft, daß diese Suiten nach dieser Richtung hin neben allgemeiner Anregung technisch erzieherisch wirken und die Fähigkeit der Studierenden steigern werden, sich mit der Technik und dem Ausdruck der neuen Zeit auseinanderzusetzen; er hofft auch damit einen erfrischenden Zuwachs der Hausmusik geliefert zu haben. Wie gern wollte ich anerkennen, daß ihm dies gelungen ist; ich vermag es nicht, weil mir die Erfindung meist zu trocken vorkommt. Nicht bezweifeln möchte ich, daß technisch manches aus diesen Suiten zu lernen ist, aber eine Einführung in den Ausdruck der neuen Zeit kann ich in ihnen nicht erblicken, wenn auch die Harmonik oft durchaus neuzeitlich ist. Im Vergleich zu den Werken der Klassiker und Romantiker enthalten diese Suiten für mein Empfinden nur spärlichen Nährstoff. Das gilt gleich von dem ersten Satz der ersten Suite für Violine und Klavier. Weit ansprechender ist das lebendige Scherzo; dessen langsames sogenanntes Trio erinnert aber in seiner Melodik und Begleitung doch gar zu sehr an Bach-Gounods Meditation. Der langsame dritte Satz ist zu kurz, um stimmungsvoll zu wirken, das Schluß-Perpetuum mobile nicht viel mehr als eine Etüde. Die zweite dreisätzige Suite, für Flöte und Klavier, befriedigt am meisten in dem ziemlich breit ausgesponnenen stimmungsvollen langsamen Satz. Am ehesten noch eine Bereicherung der Literatur erblicke ich in der dritten Suite für Klarinette und Klavier. Die melodische Erfindung des ersten Satzes ist vornehm. Das Scherzo stellt dankbare Aufgaben. Der dritte und Schlußsatz bringt Veränderungen über einen ansprechenden langsamen Walzer, denen die technische Meisterschaft nicht abzusprechen ist.

Wilhelm Altmann

ORCHESTER-PARTITUR-AUSGABE *mit unterlegtem Klavierauszug*: Beethoven: Ouvertüre Leonore Nr. 3; Sinfonien: III (Eroica), V, VI (Pastorale), IX (mit Chor); Bizet: L'Arlésienne-Suite I u. II; Liszt: Les Préludes; Mendelssohn: Ouvertüren: Sommernachtstraum, schöne Melusine, Meeresstille, Schottische Sinfonie (III); Meyerbeer: Ouvertüre zu Dinorah; Schubert. Unvollendete Sinfonie; Wagner: Ouvertüren zu: Fliegender Holländer, Tannhäuser; Joh. Strauß: Ouvertüre zu Fledermaus. Verlag: August Cranz G. m. b. H., Leipzig.

Der beispiellose Siegeslauf der zuerst von L. Eulenburg in Leipzig herausgebrachten Taschenpartituren hatte zur Folge, daß sich immer mehr Verlagsfirmen der Herausgabe von Studienpartituren in kleinem Format zuwendeten. Ja es schien, als sollte unbeschadet gewisser Nachteile, wie der sattsam bekannten Verteilung auf zwei Seiten bei großer Zeilenzahl, das Taschenformat alleinseligmachend bleiben. Ein erfreulicher Umschwung hat sich nun in der Weise vollzogen, daß man inzwischen vom ganz kleinen Format abgekommen ist. Nachdem die Firma C. F. Peters in Leipzig für ihre Studienpartituren der Wagnerschen Bühnenwerke und Ricordi in Mailand für seine Opernpartituren ein größeres Format gewählt haben, ist der Verlag August Cranz in Leipzig daran gegangen, seine neue Orchester-Partiturausgabe von Sinfonien und Ouvertüren von vornherein im bekannten Oktavformat, wie es für Klavierauszüge in Gebrauch ist, herauszugeben und hat in aller Stille eine ganze Bibliothek von schön gestochenen Partituren sozusagen aus der Erde gestampft. Was bei dieser neuen Ausgabe vorteilhaft auffällt, ist der *große deutliche* Stich bei übersichtlicher Raumverteilung und planvoller Zeilenordnung. Auch bei großer Systemzahl (Ouvertüren von Berlioz, Meyerbeer, Dinorah, Beethoven Schluß der IX.) ist die unbequeme Verteilung auf zwei Seiten vermieden.

Eine ungemein praktische Neuerung, die auch ungeübten Partiturlesern zugute kommt, ist der untergelegte Klavierauszug, bis jetzt nur vereinzelt angewendet, aber in den Cranzschen Partiturausgaben systematisch durchgeführt. Gerade jetzt, wo das Problem des Klavierauszuges und seiner künftigen Neugestaltung sich zu einer wichtigen Tagesfrage entwickelt hat (vgl. die anregende Rundfrage von Brösike-Schön im XVI. Jahrgang der »Musik«), ist es ungemein lehrreich, an der »Gegenüber«- oder besser gesagt, »Übereinander«-Stellung von Partitur und Klavierauszug erkennen zu

können, worauf es bei der ganzen Problemstellung eigentlich ankommt. Ohne den ganzen Komplex der hier vorliegenden Aufgaben aufrollen zu wollen, sei nur darauf hingewiesen, daß sich der den Cranzschen Partituren unterlegte Auszug bei aller Genauigkeit durchweg in spielbaren Grenzen bewegt. Über Einzelheiten läßt sich ja diskutieren. Nur äußerst selten (in Berlioz: Ouvert. »Römischer Karneval« Seite 7—8) nimmt das von einem leider nicht genannten Bearbeiter herrührende Klavierarrangement den Charakter einer Partiturskizze an, stellenweise (bei Liszt: Les Préludes) nähert sich der Auszug einer konzertanten Bearbeitung, sonst ist die Spielbarkeit überall streng gewahrt. *Otto Chmel*

ALEXANDER JEMNITZ: *Trio für Violine, Viola und Violoncello, op. 21.* Verlag: Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig.

Allenthalben wirken Tendenzen, die Kammermusik aus der konzertanten Technik heraus ins Virtuosische zu sublimieren. So entstehen, auf dem Umweg einer fast gewaltsam erzwungenen Revision der interpretativen Grenzgebiete, Werke, deren Sinn es scheint, die Schwere, die ihrem Einfall anhaftet, durch virtuose Diktion auszubalancieren.
Dieses Trio aber gehört in keine der Kategorien, deren man sich zur Charakterisierung zeitgenössischer Musiken zu bedienen pflegt. Technisch wie musikalisch gleichermaßen abgeschlossen gegen oberflächliche Betrachtung fordert es intensivste Kritik seiner musikalischen Materien und Zustände.
So fällt zunächst ein Merkmal auf, das ich als zirkulare motivische Arbeit kennzeichnen möchte. Dieses Melos, das stets aus dem vagen Bewußtsein eines apriorischen Rubato geboren wird, dessen geistige Substanz aus der Retorte eines die scharfen, reibenden Intervalle (Tritonus, große Septime) bevorzugenden Ohres stammt, wird auf eine Art entwickelt, die von der sinfonischen Architektur etwa Schönbergscher Kammermusik so weit entfernt ist wie von der repetierenden Monothematik Strawinskijs. Dabei werden auf eine seltsam und mit der abstrakten Logik fixer Ideen beharrliche Weise immer Dinge ausgehört, die im ersten thematischen Entwurf ganz latent waren. Die Energie des Intervallischen wird erst aus der der melodischen Strebkurve, des linearen Zustandes abgeleitet. Diese Ableitung vollzieht sich aber ziemlich rasch und immer mit einer ganz bestimmten formalen Absicht, so daß man, wenn kaum die Exposition sich abgewickelt hat, mitten in einem turbulenten Kampf der Intervalle steht. Ein Kampf immerhin, der auf mannigfache Weise ausgetragen wird; die Mittel der rhythmischen Verstellung, der harmonischen Variation, des Kanons, der figuralen Umschreibung eines Intervalles treten in Aktion. Alle Tendenzen des Themas werden verwirrt, übertrieben, alteriert, verbogen und in der denkbar kompliziertesten Art zur Auflösung gebracht. In die Stabilität einer nach allen Dimensionen alterierten Tonsinnlichkeit wird die labile klangliche Logik eines antitonal gerichteten Intervallbewußtseins projiziert. Aus dem Scherzando-Beginn des ersten Satzes wächst ein diffuses Tongewölbe, das zwar die Gedanken des Anfangs in sich trägt, in seiner Formulierung jedoch deren Konsistenz überschätzt und überschreitet. Noch bedenklicher wirkt diese Manier beim Adagio, dessen Grundthema (eine mit fast Wagnerscher Pathetik ausgestattete Arabeske) zu den unerwartetsten Konsequenzen getrieben wird. Am konzisesten ist der Ablauf des dritten, letzten Satzes, der eine streichermäßig konzertierende Motivik sehr glücklich und satztechnisch ausgezeichnet zu Ende führt. Bemerkt sei noch, daß das Werkchen recht intrikate Techniken des Instrumentalen wie des Zusammenspiels verwendet. *H. H. Stuckenschmidt*

EMILE CHAUMONT: *F. Benda, Sonate in a-moll (Nr. 31) für Violine und Klavier.* Verlag: Maurice Senart, Paris.

Eine schwungvolle Sonate dieses großen Vertreters deutschen Geigenspiels im 18. Jahrhundert, wert, daß man sie kennt. Wieviel der Herausgeber an Eigenem hinzugetan hat — daß nicht alles, was in den Noten steht, von Benda selbst herrührt, ist offenbar —, wird aus der Neuausgabe nicht ersichtlich. Jedenfalls ist ein dankbares, wertvolles Stück daraus geworden. Ein paar klangliche Schönheitsfehler der Klavierstimme wird jeder verständige Spieler von selbst ausmerzen. *A. Schering*

ALTNIEDERLÄNDISCHE MOTETTEN FÜR A CAPPELLA-CHOR. Herausgegeben von *Walter Braunfels.* Oratoriumsverlag, München.

Daß man die Vokalmusik der Niederländer — gemeint ist die Zeit von 1400 bis 1600 — heut mit anderen Augen ansieht als noch vor einem Jahrzehnt, liegt darin, daß man sie eben weniger *ansieht.* Man läßt sie *klingen.* Das Auge sieht die mit scheinbar pedantischem Sinn ge-

zogenen Kurven der mehr oder weniger zahlreichen Stimmen; es vermittelt kaum mehr als das Wohlgefallen an satztechnischer Kunstfertigkeit; das musikalische Gefühl bleibt unberührt. Ältere Veröffentlichungen — ich denke an Riemanns »Musikgeschichte in Beispielen« — wollten das Klavier reden lassen. Ein gänzlich verfehltes Beginnen, nichts anderes als eine trockene literarische Belehrung. Diese Musik, durch verfehlte Betrachtung und unzureichende Darstellung in Mißkredit gekommen, enthüllt ihr Wesen und damit ungeahnte Geheimnisse, wenn sie mit dem ihr einzig zukommenden Material, mit der menschlichen Stimme verbunden wird. Der Klang der Menschenstimme gibt ihr das Leben. Nicht der an der geschriebenen Note haftende Historiker konnte das entdecken, sondern allein der Chorleiter. Ludwig Berberich, der Münchner Domkapellmeister, hat die Wirkung altniederländischer Motetten ausprobiert. Im Glück neuen Besitzes läßt er sieben Motetten von Josquin de Prés, Anton Fevin, Orlando di Lasso, Clemens non Papa und Nicolaus Gombert in der von Walter Braunfels herausgegebenen Sammlung: »Heilige Tonkunst« (Musikalische Veröffentlichungen des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker zur Pflege der katholischen Weltanschauung) erscheinen. Kostbares Gut in einer Fassung, die ihm nur Liebe, Verständnis und Erfahrung geben konnten. Es sind kultische Gesänge. Man bringe sie nicht, wie es leider üblich geworden ist, in den Konzertsaal. Die Kirche ist ihre Heimat. Nicht nur im katholischen Ritus sind sie zu verwenden. Di Lassos: »Venite ad me omnes«, sein ganz großartiges »Ave verum corpus«, das »Ascendit Deus« von Clemens non Papa werden auch die gottesdienstlichen Feiern in protestantischen Kirchen schmücken.

Rudolf Bilke

H. D. BRUGER: *Altenglische Madrigale zur Laute von John Dowland (1597)*. Verlag: N. Simrock, Berlin.

WALTER PUDELKO: *Madrigale für vierstimmigen Chor von John Dowland.* Verlag: Bärenreiterverlag, Augsburg 1925.

Beide Ausgaben münzen einige der schönsten Madrigale Dowlands für den praktischen Gebrauch aus. Die erste bringt neun davon im vierstimmigen Satz des Originals ohne weiteren Zusatz, wobei nicht recht erfindlich ist, warum, wenn doch einmal Chorvortrag angenommen wird, der Tenor aller Gewohnheit entgegen im Baßschlüssel notiert ist. Brugers Ausgabe gibt zur gesungenen Oberstimme den dreistimmigen, aus den Unterstimmen des Chorsatzes gewonnenen Lautensatz, was durchaus berechtigt ist, selbst wenn Dowlands originaler Lautensatz in Einzelheiten davon abwiche. Die deutschen Texte stützen sich im wesentlichen auf die von früher her bekannte Ausgabe.

A. Schering

GEORG LEBEL: *24 Epigrammer for Klaver opus 4.* Skandinavisk Musikforlag, Kopenhagen.

Nach den 24 Präludien und Fugen Bachs, nach den 24 Kanons Klengels konnten schließlich auch die 24 Epigramme Lebels nicht ausbleiben. Es mußte einer kommen, der die Idee, gewisse Formen in allen Dur- und Molltonarten abzuwandeln, verwirklicht. Ob dafür gerade ein Bedürfnis vorlag, wage ich zu bezweifeln. Epigramme sind keine musikalische Form, sind aus der Literatur herübergenommen und wollen offenbar so wie ihre Namenspatrone in der Literatur kurze, scharf pointierte Musikstücke sein. Aber die Idee wird hier vierundzwanzigmal zu Tode gehetzt. Manches Epigramm nimmt einen schönen Anlauf, bleibt aber auf halbem Wege stehen und kann nicht weiter, redet dann um die »Pointe« herum. Epigramme müssen witzig oder boshaft sein, sonst sind sie langweilig, fromme musikalische Xenien taugen nichts. Lebels Humor, der den Witz ersetzen soll, ist primitiv, die rechte und linke Hand in verschiedenen Tonarten spielen zu lassen, ist ein etwas magerer Einfall. Sehr fein empfunden ist das Epigramm in e-moll, h-moll, fis-moll, cis-moll, Ges-dur. In diesen Stücken steckt wirklich gute, ehrliche Klaviermusik, deren Schöpfer ein starkes Talent verrät. Verrannt in die Idee, dem Quintenzirkel auf jeden Fall Epigramme abringen zu müssen, verzettelt er sich, und das ist schade.

E. Rychnovsky

TH. AKIMENKO: *Six Préludes pour Piano op. 56.* Verlag: W. Bessel & Cie., Paris. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dem Leser wird man Akimenko vorstellen müssen: Geboren 1876, Schüler von Balakireff und von Rimskij-Korssakoff — denen er allerdings in diesem Werk wenig Ehre macht. Das erste Prélude in seiner Chopin-Weichheit ist noch annehmbar. Der Rest aber ist so bewegungslos und erfindungsarm, daß man ihn am besten übergeht.

Eberhard Preußner

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Etwas Gutes hat die Raumbeschränkung in der *Staatsoper* uns gebracht: es wird im Staatstheater (Schauspielhaus) nicht nur die »Ariadne« von Strauß, sondern auch Mozarts »Figaros Hochzeit« gegeben. Man genießt kammermusikalisch, was so gedacht ist. *Kleiber*, mit seinen etwas mehr als dreißig Musikern, dann und wann das Cembalo betreuend, legt den Taktstock nieder und spricht mit ausdrucksvollen Händen, indem er zugleich die Sänger auf der Bühne führt. Er ist auch nicht unbeteiligt an der Regie, für die nach außen hin *Karl Holy* die Verantwortung trägt. Die Atmosphäre des Werkes klingt so wieder, daß selbst die Sänger, die dem Mozart-Stil fast durchweg nicht gewachsen sind, den allgemeinen Eindruck nicht wesentlich stören. Herauszuheben wäre *Schützendorf* als Figaro, voll Jugendlichkeit und Munterkeit, *Henke* als Basilio, während Susanne, Cherubim, der Graf, die Gräfin verschiedene Schattierungen des Halbzulänglichen darbieten.

Dann wiederum am Platz der Republik »Otello«, das erstaunliche Alterswerk Verdis, das so recht eigentlich für uns die Vollendung des Opernhaften darstellt. Als Sensation *Michael Bohnen* gedacht: sein Jago hat die Dämonie, die wohl kaum einer vorher zu so starker Aussprache gebracht hat wie er. Ob dieser Jago, ein Abkömmling des Mephisto, wirklich schön singt oder nicht, darauf ist in diesem Falle wenig Wert zu legen (es ist freilich zu bemerken, daß der Raubbau, den Bohnen mit seinen Stimmitteln treibt, die Sicherheit in ihrer Handhabung schon erheblich beeinträchtigt hat; dies wurde besonders bei einem späteren Auftreten in der gleichen Partie spürbar. Der Sänger wird aber, wie alljährlich, an der Neuyorker Metropolitan nicht bloß schöne Reste seines Baritons aufzuzeigen haben). Zwei Otellos waren nacheinander zu hören: *Fritz Soot*, gewiß kein Belkantist, aber intelligent und stimmkräftig genug, um den Mohren in sorgfältiger Durcharbeitung zu starken Höhepunkten zu führen; *Tino Pattiera* dagegen, mit seinem echten, nur leider schon ungefügen Tenor, verführerisch gerade in den Augenblicken, wo er unheroisch ist. Endlich Desdemona, durch *Delia Reinhardt* aus der Sphäre des Sinnlichen, für dessen Ausdruck die Stimme keine Farbe hat, ins Ideale emporgehoben. Nicht leicht wird sich eine Verkörperung der Unschuld finden, die Otello so ins Unrecht setzt, wie diese.

In der *Städtischen Oper* war es verhältnismäßig ruhig. Nikolais »Lustige Weiber« unter *Bruno Walter*, Leo Falls nachgelassene Operette »Jugend im Mai« leiten ins neue Jahr herüber.

Adolf Weißmann

BARMEN-ELBERFELD: Auch in diesem Jahr wirkt das begrenzte Können vor allem einiger weiblicher Mitglieder hemmend auf den Spielplan und beeinträchtigt das Niveau mancher Vorstellung. So mußte der »Rosenkavalier«, um dessen Stil man mit nur teilweisem Erfolg rang, fast zur sinfonischen Dichtung werden. Dazu kommt, daß unser zweifellos begabter Bühnenmaler *Georg Salter* in Opernschöpfungen nicht immer eine glückliche Hand hat. Was jedoch bei höchster wochenlanger Anspannung aller Kräfte geleistet werden kann, zeigte eine weit über dem Durchschnitt stehende Aufführung des »Don Juan« unter *Franz v. Hoeßlin*, der kontraktlich vier Werke herauszubringen hat. Schönheit und Empfindung, die beiden Ziele seines Musizierens, befähigen ihn für Mozart, der tiefe Ernst seines Wesens für Don Juan. Solchen Höchstleistungen gegenüber hat *Fritz Mechlenburg* die weniger dankbare Aufgabe, die Qualität des Repertoires zu verantworten. Er tut dies mit großer Gewissenhaftigkeit, dramatischem Verständnis und Geschmack. Webers »Euryanthe«, mit warmer Begeisterung dargeboten, errang einen schönen Erfolg, trotz der auch nicht völlig befriedigenden Laucknerschen Fassung, und obwohl auf der Bühne nur die Titelrolle *(Alice Bruhn)* und Adolar *(Hans Fidesser)* eine allerdings ausgezeichnete Verkörperung fanden.

Walter Seybold

BREMEN: Die Operette ist Trumpf im altehrwürdigen Bremer Stadttheater, wo früher kaum die Fledermaus geduldet wurde. Auf höheren Befehl der Theaterkunstdeputation muß sie nunmehr mindestens zweimal die Woche erscheinen. Anneliese, Walzertraum, Marizza, Paganini, Fideler Bauer, Fledermaus in vielverschlungenem Reigen. Das kostet natürlich viel Zeit, Proben, Ausstattung und Begeisterung obendrein. Darunter leidet die eigentliche Oper sehr. Ausnahmen waren Aufführungen wie die der Meistersinger und des Tristan, die nicht nur relative Oasen waren, sondern absolute Höhepunkte einer mit

großem Bühnenapparat, gut assortierten Chor-, Ballett- und Komparseriemassen und ausgezeichnetem und vollbesetztem Orchester arbeitenden modernen Oper. Den Tristan dirigierte *Manfred Gurlitt*; es war eine Meisterleistung des Dirigenten und des Orchesters. Man wußte nicht, daß es die letzte Tristan-Aufführung Gurlitts hier sein würde. Plötzlich erfuhr man, daß er und seine Frau, *Maria Hartow*, auf eigenen Wunsch die Bremische Oper zum 1. Januar verlassen. Es ist nicht anzunehmen, daß sie wegen der vielen Operetten gehen; denn Maria Hartow war unsere erste und vielbeschäftigte Operettendiva. Es bleibt also eine echte Theaterüberraschung. Als erste Neuheit kam kurz vor Jahresschluß Eugen d'Alberts »Golem« heraus, als Aufführung glänzend, musikalisch ein buntschillernder Flickenteppich, kompositionstechnisch natürlich brillant aneinandergereiht, manchmal geistreich, immer effektvoll, aber ohne eigenen Stil, ohne eigene Überzeugung, also auch nicht überzeugend. Ein echter d'Albert. Als solcher wäre das Werk immer willkommen, wenn nicht der von psychoanalytischen Knalleffekten und unechtem Judaismus triefende Text alles verdürbe. Wahrlich, was ist Tiefland doch für ein klassisches Werk dagegen. D'Albert war zugegen und wurde lebhaft gefeiert.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Unsere Oper vollbrachte das Bravourstück, innerhalb von vierzehn Tagen mit den tadellosen Erstaufführungen von »Turandot« und »Palestrina« herauszukommen, dessen spätes hiesiges Erscheinen übrigens nicht die Schuld des Stadttheaters ist. Beide so verschieden geartete Werke errangen stärksten Erfolg. Das Puccinische Werk dirigierte *Hellmuth Seidelmann*, das Pfitznersche im großen Stile *Fritz Cortolezis*, hier wie dort amtierte *Herbert Graf* als Spielleiter. Ungewöhnlich vornehmen Eindruck machte der milde Palestrina *Josef Witts*, der in der Premiere für seinen absagenden Kollegen Peter Unkel einsprang. Witt sang auch, alternierend mit dem stimmbegabten *Willi Wörle*, den Kalaf sehr beifallswürdig. Für die Turandot haben wir eine vollkommen geeignete Persönlichkeit nicht einzusetzen. Sowohl *Gertrud Geyersbach* wie *Wilhelmine Folkner* sind im Stimmcharakter zu weich für diese blutdürstige Prinzessin. Eine Neustudierung der »Traviata« wurde eng mit einer neuesten Modenschau verknüpft, begab sich also des Rechtes auf eine künstlerische Wertung, um so mehr, als gerade dieses Verdi-Dumassche Werk unbedingt das Kostüm seiner Entstehungszeit, nicht das des Tages verlangt. Überaus verdienstlich war hingegen eine Neubelebung der hier seit neunzehn Jahren nicht mehr gehörten »Louise« von Gustave Charpentier. Das merkwürdige Stück zeigte so blühende Farbe wie an seinem ersten Tag und übte insbesondere mit seinen im schlichten Arbeiterheim spielenden Eckszenen wiederum tiefgehende Wirkung. Die Aufführung, von Seidelmann, dem Dirigenten, und *Hans Steinschneider*, dem Regisseur, sorglich betreut, hatte ihre guten solistischen Stützen an *Adolf Fischer* (Julien), *Käte Heidersbach* (Louise), *Karl Rudow* (Vater) und *Marga Neisch*, die schon bei den ersten Breslauer »Louise«-Abenden vor vierundzwanzig Jahren die Rolle der Mutter gesungen hat.

Erich Freund

BRÜNN: *Leoš Janáčeks* neueste Oper »Die Sache Makropulos«, nach der gleichnamigen Komödie von K. Čapek, hat hier kürzlich ihre erfolgreiche *Uraufführung* erlebt. Im Mittelpunkt des kontrastreichen Buches steht die schöne Sängerin Emilia Marty. Ein Lebenselixier, das ihr Vater für Rudolf II. erfunden und an ihr ausprobiert hat, verleiht ihr die Kraft, durch dreihundertdreißig Jahre zu leben. Janáček ist es gelungen, die verschiedenen Welten, Prag in der Gegenwart und zur Zeit der böhmischen Spätrenaissance, musikalisch zu zeichnen. Gleich das Vorspiel, wo sich in das Gewoge des modernen Orchesters ferne Trompetenklänge, wie aus einer entschwundenen Zeit herübergrüßend, mengen, ist ein Meisterstück. Von den drei Aufzügen ist der erste der musikalisch wertvollste. Hauptsächlich aus Konversationsszenen bestehend, bietet er dem Komponisten Gelegenheit, sein Prinzip, die Melodik der Gesangspartien aus dem Tonfall der gesprochenen Rede zu entwickeln, voll auszubauen. Mit dem Auftritt der Marty gewinnt die Harmonik des Werkes neue Möglichkeiten, und auch instrumental, — ihr Thema ist dem seraphischen Klang der Viola d'amour anvertraut, — wird dieser Effekt gut ausgenützt. Leider läßt die Erfindungskraft des Komponisten im zweiten und dritten Aufzug nach, und erst der Ausklang der Oper steht wieder auf voller Höhe. Die interessante Neuheit hat anläßlich ihrer ersten Aufführung starken Beifall gehabt. Operndirektor *Neumann*, der geniale Interpret Janáčeks, sowie *Alexandra Čvranová* und die Herren *Olšovský*, *Pour* und *Otava* wurden

für ihre vortrefflichen Leistungen mit dem erfolgreichen Komponisten oft vor die Rampe gerufen.

Franz Beck

CHICAGO: Sollte das Zeitalter der Jazzmusik seinem schon längst prophezeiten Ende nahen und ein neues Interesse für die Oper im Aufblühen sein? Oder ist es auf einen guten Reklamefeldzug der Chicago Civic Opera Company zurückzuführen, daß bereits zehn Tage nach Eröffnung der Kasse ein Rekordverkauf von Abonnements im Werte von 75000 Dollar gebucht werden konnte; eine Zahl, deren Bedeutung erst klar wird, wenn man berücksichtigt, daß im letzten Jahre während derselben Zeitspanne nur 2000 Dollar einkamen? Wie dem auch sei, die Opera Company, die bisher mit großen pekuniären Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt hatte, sieht hoffnungsvoll ihrer Zukunft entgegen. Und mit Recht; denn neben der Erringung eines finanziellen Erfolges ist es ihr gelungen, der bereits ansehnlichen Liste von Künstlern neue prominente Namen hinzuzufügen. Außer Sängern von Ruf ist *Charles Moor* vom Staatstheater Darmstadt für die ganze diesjährige Saison als Spielleiter verpflichtet worden. Seine eminenten Fähigkeiten und sein reformatorischer Geist machen sich in jeder Vorstellung bemerkbar. Das Repertoire der Opera Company setzt sich zusammen aus altbewährten Standard-Opern, die zum allergrößten Teile in italienischer, doch auch in französischer und deutscher Sprache gesungen werden. Ein Ereignis der ersten Saisonhälfte war die Welt-Premiere einer »wirklichen amerikanischen Oper«. Das Werk ist *Cadmans* »A Witch of Salem« (Die Hexe von Salem). Es ist schwer zu sagen, mit welchem Rechte gerade diese Oper eine »wirklich amerikanische« genannt werden sollte. Ist es, weil der Komponist ein Amerikaner, weil die Handlung der amerikanischen Geschichte (die ja doch von »Ausländern« gemacht worden ist) entnommen; ist es, weil sie in englischer Sprache gesungen oder von einem amerikanischen Dirigenten geleitet wurde? Und doch, sie ist eine »wirkliche amerikanische Oper«, da sie sich nicht über das Niveau der Mittelmäßigkeit erhebt; und ihr Untertitel »Große Oper« zeigt wieder einmal den Größenwahnsinn des Amerikaners. Der Spielplan setzte sich bisher wie folgt zusammen: Aida (4); Die Juwelen der Madonna (3); La Bohème (2); Auferstehung (3); Tristan und Isolde (2); Rigoletto (3); Il Trovatore (2); Carmen (3); Lucia di Lammermoor (2); Die Liebe der drei Könige (2); Die Regimentstochter (3); Jüdin (3); Samson und Dalilah (1); La Cena delle Beffe (3); Barbier von Sevilla (1); Cavalleria Rusticana (1); Die Somnambule (2); Die Hexe von Salem (1); Martha (1); Liebeselixier (1).

Will Schneefuß

DORTMUND: Unsere Oper wurde mit Beethovens »Fidelio« würdig eingeleitet. Es folgten in guten Neueinstudierungen »Freischütz«, »Meistersinger«, »König für einen Tag« (Adam) u. a. Um die Leitung machten sich Intendant *Schaeffer*, *W. Aron*, *Ludwig Goerz* (Bühnenbild) und die Dirigenten *Kugler*, *Pella* und *Wolfram* verdient. Ein Tanzabend mit Orchester brachte die *Erstaufführung* der Pantomime »Der Schleier der Pierette« (Schnitzler) mit der charakteristischen und feinfarbigen Musik *Dohnanyis*, sowie eindrucksstarke Tanzbilder nach Liszt und anderen, mit denen sich *Hanna Spohr* als beachtenswerte und temperamentvolle Meisterin der Bewegungskunst einführte. Eine Aufführung von »Tristan und Isolde« war im zweiten Akt szenisch doch allzu stilisiert, gesanglich nicht in allem einwandfrei. — *Wilhelm Sieben* wird von der nächsten Spielzeit an auch als Opernleiter fungieren, was mit Freuden zu begrüßen ist.

Theo Schäfer

GRAZ: Die zweitgrößte Stadt der Republik hat zwar ein Opernhaus, aber keine Oper. Das Gespenst der Sperrung, das seit mehreren Jahren drohend vor der Türe stand, hat nun den Knochenarm ausgestreckt und den Schlüssel knarrend umgedreht ... Damit wäre also eigentlich dieser Bericht zu Ende, gälte es nicht, einige Tatsachen von symptomatischer Bedeutung zu erörtern, die für das Musikleben der Gegenwart immerhin historischen Wert besitzen dürften. Die erste dieser Tatsachen ist, daß bei Auflassung der Oper der Bevölkerung in völlig eindeutiger Weise versprochen wurde, durch Veranstaltung von Ensemblegastspielen (Stagione) Ersatz für den Verlust der ständigen Oper zu bieten. Es wurde sogar bekanntgegeben, daß mit der Wiener Staatsoper beachtenswerte Abmachungen in die Wege geleitet worden seien. Bis jetzt ist jedoch dieses Versprechen nicht eingehalten worden. Die zweite der erwähnenswerten Tatsachen ist, daß sich in Graz jetzt eine »Operngemeinde« gebildet hat, die mit dem Stadtrat in ständiger Fühlung steht und

durch zweckdienliche Werbearbeit die Teilnahme weiter Kreise für die Wiedergewinnung des verlorenen Kulturgutes wecken will. Schulen, Bildungsstätten, große Vereine, sogar militärische Formationen sind der Operngemeinde korporativ beigetreten. Als dritte (erfreuliche) Tatsache darf gebucht werden, daß die Stadt in der Person des neuen Theaterdirektors *Karl Lustig-Prean* nach langer Zeit endlich einen Mann von großer Tatkraft, bester Initiative und feinstem künstlerischem Verständnis gefunden hat, dessen hervorragende Fähigkeiten als Regisseur geschmackvollen modernen Einschlages sich an vielen Beispielen bereits erwiesen haben, deren Besprechung sich leider — da es sich nicht um Opernwerke handelt — an dieser Stelle von selbst verbietet. Die Erstaufführung der »Josephslegende« von Richard Strauß mit *Sascha Leontiew* und *Amy Schwaninger* in den Hauptrollen darf jedoch ebenso lobend erwähnt werden, wie die Erstaufführung von Shakespeares »Sturm« in der Einrichtung und mit der Musik *Felix Weingartners*, wobei der Komponist am Dirigentenpult sehr gefeiert wurde. *Otto Hödel*

HAMBURG: Die großen Vorsätze der Oper im Stadttheater haben nun endlich an einem Exempel gezeigt werden können: aus den vielen verheißenen Wagner-Projekten des Intendanten *Leopold Sachse* konnte endlich das neustudierte und inszenierte »Rheingold« gezeigt werden. Das Ergebnis — mit guter musikalischer Regie *Egon Pollaks*, mit einer Vorzugsleistung *Bockelmanns* als Wotan, *Gutmann* als Alberich, *Reinmar* als Donner und einer einsam bedeutenden Frauenpartie, *Kalter*-Fricka — ist szenisch, trotz Beistandes von *Aravantinos*, mehrfach fragwürdig geraten; besonders in der Rheintiefe, wo das Akrobatische von dreien von der »Tanzgruppe«, das Gesangliche von dreien hinter einer dunklen Wand ernüchternd unzureichend erledigt wurde. Die einst tückisch vom Stadttheater ausgemietete *Volksoper* ist unter der Direktion *Richter* zustimmungsreich wieder aufgetan. *Wilhelm Zinne*

HANNOVER: Unsere *Städtische Oper* hatte neben den charaktervoll angelegten Neueinstudierungen von Glucks »Iphigenie in Aulis«, Marschners »Templer und Jüdin« und Meyerbeers »Hugenotten« mit der Erstaufführung von *Franz Schrekers* Oper »Die Gezeichneten« unter *Rudolf Krasselts* und *Hans Winckelmanns* (Regie) Oberleitung ein wahres Prunkstück musikalischer und szenischer Gestaltung darzubieten. In den Hauptrollen schufen *Adolf Lußmann* und mit ihm alternierend *Paul Stieber-Walter* als »Alviano«, *Hertha Stolzenberg* als »Carlotta« und *Karl Giebel* als »Tamara« Unübertreffliches an sinnenhaft begreifbarer Ausschöpfung jedes dramatischen Moments, wobei ihnen ein festgefügtes, innerlich sorgsam ausgebautes Ensemble — das Orchester eingeschlossen — stützend und ergänzend zur Seite stand. *Albert Hartmann*

KÖNIGSBERG: Seit *Claus Nettstraeter*, der bisherige erste Kapellmeister unserer Oper, zum Bedauern aller hiesigen Musikfreunde nach Frankfurt a. M. gegangen ist, schwingen *Ludwig Leschetizky* und *Frieder Weißmann* den Dirigentenstab. Sie haben sich beide als ausgezeichnete Musiker bereits bewährt. Man erlebte unter ihrer Leitung die hiesige Erstaufführung von Janačeks »Jenufa«, die aber nach wenigen Aufführungen mangels der Gunst des Publikums wieder verschwinden mußte. Starken Erfolg hatte Verdis »Macht des Schicksals« in der Werfelschen Bearbeitung. Beide Werke erlebten übrigens unter persönlicher Leitung des Intendanten *Geißel* recht bemerkenswerte Inszenierungen, ein Fortschritt, der nach manchen Enttäuschungen der letzten Jahre ausdrücklich hervorgehoben sei. *Ernst Kunwald* ist dabei, Wagners »Ring« neu zu studieren. Die »Walküre« hat sich bereits in vollständig neuem szenisch-musikalischem Gewande vorgestellt. *Otto Besch*

LEIPZIG: Die Neueinstudierung des Monats Dezember teilt die Leipziger Oper wohl mit den meisten Opernbühnen des Reiches: die Wiederaufnahme von *Hermann Goetz'* »Der Widerspenstigen Zähmung« in den Spielplan. Es genügt darum, hier dieser Tatsache kurz Erwähnung zu tun. Die musikalische Neueinstudierung des Werkes besorgte *Oskar Braun* mit all der wohltuenden Sorgfalt und stilistischen Feinfühligkeit, die man seit seinem Eintritt in den Verband der Leipziger Oper an ihm besonders zu schätzen weiß. Im übrigen war der Dezember in der Oper durch einige wichtige Gastspiele bemerkenswert. Es scheint, daß nun endlich der langersehnte Ersatz für Walter Soomer gefunden wurde, in Gestalt eines noch jugendlichen Sängers *Josef Lindlar*, der gegenwärtig am Stadttheater in

Brünn tätig ist und in Leipzig als Holländer gastierte. Die stimmlichen Mittel dieses Künstlers wirkten durchaus sensationell. Es handelt sich um eine ungemein voluminöse, in Höhe und Tiefe gleich ergiebige und angenehm timbrierte Baritonstimme, die auch den schwersten Aufgaben mühelos gewachsen sein dürfte. Nach seinem großen Erfolg wurde der Künstler für die nächste Spielzeit der Leipziger Oper verpflichtet. In der gleichen Vorstellung hatte *Gertrud Bindernagel* von der Berliner Staatsoper als Senta eine glänzende Einführung beim Leipziger Publikum. Ob dieses Gastspiel zum Engagement führt, erscheint jedoch noch unsicher. Dagegen ist die Verpflichtung *Marie Rösler-Keuschnigg* von der Dresdener Staatsoper als hochdramatische Sängerin, nach ihrem Gastspiel in Leipzig in der Titelrolle des »Fidelio«, zum Abschluß gekommen. Und da auch der wiederholt gastierende Heldentenor *Ernst Neubert* für die nächste Spielzeit verpflichtet wurde, werden im nächsten Jahr alle schweren dramatischen Fächer mit neuen Kräften besetzt sein. Eine offenbar sehr verwendbare Kraft wird das Ensemble weiterhin in der von Köln verpflichteten *Milda Thiele* gewinnen, die nach erfolgreichen Gastspielen als Frau Fluth und Traviata gleichfalls für die Leipziger Opernbühne verpflichtet wurde.

Adolf Aber

LENINGRAD: Die Oper »Kitesh«, über die bereits berichtet worden ist, hat die Gemüter der extremen Materialisten derartig aufgeregt, daß eine Kommission ernannt wurde zur Durchsicht des Textes, um ihn nach Möglichkeit alles Mystischen zu entkleiden und ins Altertümlich-Volkstümliche zu versetzen, ohne Rücksicht auf die dem Texte wunderbar angepaßte Musik. Das Mystische ist bei uns nicht beliebt, wie es ja einem materialistischen Staate auch nicht zukommt, aus welchem Grunde bis vor kurzem der Lohengrin aus dem Spielplan ausgeschlossen war. Gegen die bevorstehende Verstümmelung des Textes hat sich ein Protest erhoben, doch hat die Kommission noch vorher ihr Urteil gefällt dahinlautend, daß das Werk als schädlich zu betrachten ist, aber in Anbetracht der künstlerischen Vorzüge im Spielplan erhalten bleiben kann, jedoch nicht öfter als einmal im Monat gegeben werden darf. So wird hier das Publikum erzogen. Das Werk geht jetzt in alter Gestalt wieder über die Bretter mit gleichbleibendem Erfolg. Als Neueinstudierung gehen die Meistersinger demnächst in Szene. *R. Bertoldy*

LONDON: Es ist nicht unmöglich, daß das *Russische Ballett* die Lücke ausfüllt, welche das Fehlen einer ständigen Oper im Londoner Musikleben offen läßt. *Diaghilew* hat diesmal mit seiner sechswöchentlichen Saison einen durchschlagenden Erfolg zu verzeichnen, dessen »clou« das neue Ballett »Der Triumph des Neptun« bildete. *Lord Berners*, der geistreiche Komponist des »Carosse du Saint Sacrement« hatte sich mit dem phantasievollen Schriftsteller *Satcheverel Sitwelt* zusammengetan, um ein Werk zu schaffen, dem zum Meisterwerk der Gattung nur tiefe Symbolik fehlt. Jene phantastische Reise eines Matrosen und eines Journalisten durch Regionen, wie sie die Apotheose und die rosafarbenen Bilder des alten Balletts schildern, bietet aber dem Auge schillernde Farbenpracht und wirbelnde Bewegungskunst, dem Geiste eine seltsam sprunghafte Darstellung, wie sie nur der Traum oder unter Umständen das Kino gestalten kann. Der grazile Reiz der *Danilova* und die beschwingte Choreographie des jungen *Lifar* erhöhten noch die Illusion der flüchtig dahinhuschenden Handlung. Dazu eine Musik, die in eben dieser flüchtigen, mehr andeutenden als ausgesprochenen Weise englische, schottische, irische Tanz- und Volksmelodien verwendet und sie mit jeder Pikanterie des modernen Orchesters untermalt. Daß man die Ironie der beiden Autoren, welche es auf die altenglische Pantomime abgesehen hatten, vielfach mißverstand, hindert nicht, daß sie damit ein echt britisches Kunstwerk »sui generis« geschaffen haben, das sich dauernd auf dem Repertoire erhalten dürfte.

L. Dunton Green

MANNHEIM: Unsere Oper hat sich für eine Zeitlang die Richard Straußsche Dramatik als Spezialität erkoren. Nach der neustudierten »Salome«, deren Wiedergabe von schönen Stimmen getragen war, bereitete man die hiesige erste Aufführung der Elektra-Tragödie des Meisters vor. Und das große Wagnis, diesem überlebensgroßen Riesenwurf szenisch, gesanglich und orchestral gerecht zu werden, gelang über alles Erwarten. *Richard Lert*, der musikalische Führer, hatte selten einen so erfolggesegneten Abend, und *Richard Meyer-Walden*, der Inszenator, durfte die Anerkennung für sich in Anspruch nehmen, aus dem Geist und dem Rhythmus der

Musik heraus das szenische Geschehen in Bewegung gesetzt zu haben. *Anna Karasek*, eine stimmlich vollblütige Elektra, die nur für den letzten Dithyrambus nicht genügend Spannkraft mehr hatte, *Emilia Poßzert*, eine Klytemnestra in klanglich ergiebigstem Format, die schöne, in ihren Lebenssehnsüchten aufjubelnde Stimme der *Rose Pauly* als Chrysotemis, der kraftvolle Orestes *Hans Bahlings*, der geschmeidige, in seiner Charakterlosigkeit doch charaktervoll getroffene Aegisth *Adolf Loeltgens* ergaben ein selten glanzvolles Ensemble, mit dem für das Werk der Sieg erfochten ward.

Wilhelm Bopp

MOSKAU: Das drei Millionen zählende Moskau besitzt eigentlich nur eine Opernorganisation: das *Große Opernhaus* und dessen Abzweigung, das *Experimentelle Theater*. Das Riesenausmaß des Großen Opernhauses bedingt dessen sehr langsames Arbeitstempo, je eine, zwei Neuaufführungen jährlich. In diesem Jahr ist der ganze Apparat auf eine Neueinstudierung des »Boris Godunoff« verwandt, welcher sich bis jetzt noch nicht im Großen Opernhaus eingebürgert hatte (in Moskau! Anno 1927!). Eine neue Bühnenarbeit liefert nur das Experimentelle Operntheater. Es wurde »Figaros Hochzeit« in einer szenisch modernisierten und doch recht übersichtlichen Aufführung von *Andrei Petrowskij* gebracht. Gesanglich wurde recht Befriedigendes geleistet, doch verfiel man auf den nicht gerade glücklichen Gedanken, das Mozartsche Secco durch den Text von Beaumarchais zu ersetzen. Man hoffte, dadurch die Oper dramatisch ausdrucksvoller zu gestalten. Jedenfalls ist eine derartige Mozart-Aufführung für unsere Verhältnisse eine recht erfreuliche Erscheinung. Auch auf der »anderen Front«, in den »Opernstudien« des *Moskauer Künstlertheaters (Stanislowskij* und *Nerwirowitsch Dawtschenko)* regt sich ein neues Leben.

Eugen Braudo

MÜNCHEN: Wenn Verdis »La forza del destino« heute eine deutsche Auferstehung erlebt, so verdankt sie diese nicht der Bearbeitung, richtiger Neudichtung *Franz Werfels*, die wir jetzt kennen lernten, sondern der genialen Musik Verdis, die in jedem Takte mit der elementaren Leidenschaft des echten Theatermusikers erfüllt ist. Das Buch, ein schulgerechtes Schicksalsdrama mit dem obligaten Vaterfluch und allen übrigen schicksalträchtigen Ingredienzen, deren sich ein blind wütendes Verhängnis bedient, um seine lächerlich unfreien Opfer programmäßig ins Verderben zu stürzen, ist nicht zu retten. Die von *Karl Böhm* sorgfältig vorbereitete und umsichtig geleitete Aufführung war gut, freilich mehr deutsch als italienisch. Mit ein paar Fermaten und Rubati ist es nicht getan. Von den Darstellern sind in erster Linie *Felicie Hüni-Mihacsek* (Leonore), *Fritz Kraus* (Alvaro), *Berthold Sterneck* (Melitone) und *Heinrich Rehkemper* (Carlos) zu nennen, in gewissem Abstande *Julius Gleß* (Pater Guardian), *Robert Hager* (Marchese) und *Maria Jelmar* (Preziosilla). Chor und Orchester verdienen höchstes Lob, nicht zuletzt auch der Spielleiter *Max Hofmüller*.

Willy Krienitz

NEAPEL: Die Spielzeit 1926/27 steht im San Carlo-Theater unter dem Zeichen des Übergangs vom beseitigten Privatunternehmertum zum Gesellschaftstheater mit staatlicher und städtischer Subvention. Die neue gemeinnützige Gesellschaft hat die provisorische Leitung für dieses Jahr einem kunstfreundlichen Aristokraten, Marquis Romanazzi, übertragen, dem aber leider jede Kenntnis der technischen und administrativen Erfordernisse der Theaterleitung fehlt. So hat er gleich den typischen Laienfehler begangen, zu glauben, Erhöhung der Preise bedeute eine automatische Erhöhung der Einnahmen. Statt dessen hat die Hinaufschraubung des Logenabonnements für vierzig Abende von 7700 auf fast 11000 Lire und des Kassenpreises für einen Parkettplatz von 90 auf 150 Lire abschreckende Wirkung gehabt. Die Eröffnungsvorstellung der »Walküre« war halb-, die zweite Aufführung ganz leer, und nun setzt man die Preise herab. An der »Walküre« war nichts, was sie von der herkömmlichen italienischen Wiedergabe von Wagner unterschieden hätte. Ein guter Kapellmeister *(Edvardo Vitale*, der 1913 den ersten italienischen Parsifal dirigierte), der beste italienische Wotan *De Angelis*, ein von der Scala kommender Siegmund, der Spanier *Fagoaza*, eine nicht mehr als anständige Sieglinde *Lina Pasini-Vitale* und eine Brünnhilde, deren Vorzüge und Mängel man kennt. *Iva Pacetti* hat die »Turandot« Puccinis 1925 in Rom kreiert und durch Geist und Kraft der Verkörperung imponiert. Für die Wotanstochter bringt sie nur ein Viertel der erforderlichen Stimmittel mit. Die Begeisterung war mäßig. Und da die nächsten Opern der Spielzeit Rigoletto und

Butterfly sind, so haben wir uns mit dem San Carlo sobald nicht mehr zu beschäftigen.

Maximilian Claar

OLDENBURG: Mozarts »Zaide«, bisher nur in einer von Anton Rudolph mit neuem Text und wesensfremden musikalischen Zutaten bzw. Strichen als morgenländisches Singspiel hergerichteten Fassung bekannt, und die Chöre und Zwischenaktsmusiken, die Mozart im Jahre 1780 für das heroische Drama »Thamos, König in Ägypten« des Freiherrn v. Gebler schrieb, erlebten im Landestheater unter *Werner Ladwigs* stilsicherer Stabführung die erste Aufführung in der Originalgestalt. »Thamos«, musikalisch und textlich ein Vorläufer der »Zauberflöte«, ist ein Werk von klassischer Ruhe und Hoheit der Diktion, die sich in den Chorhymnen zu unerhörtem kultischen Pathos und drängender dramatischer Wucht steigert. Die Wiedergabe durch Landesorchester und Singverein spiegelte die monumentale Größe des Werkes. Ladwigs Einrichtung der »Zaide« hielt sich getreu an das Original, strich mit kundiger Hand nur das wirklich Entbehrliche. Solistisch und orchestral wurde die »Zaide« mit zündender Verve interpretiert.

Friedrich W. Herzog

PARIS: Nach einer Aufführung von Chabriers »Gwendoline« gab man *P. E. Ladmiraults* »Die Priesterin von Korydwin«. Die Handlung, die in der alten Bretagne spielt, dreht sich um die Entführung der Druidin durch einen Krieger. Der Stoff ist nicht gerade neu, obwohl er einem modernen Roman von A. Juhelle entnommen wurde: die »Entzauberte Insel«, die im letzten Jahr auf dem Spielplan war, behandelte Ähnliches, in engster Anlehnung an die »Vestalin«. Immerhin hat Ladmirault, auf der Grundlage der Folklore, ein der gegebenen Landschaft gut angepaßtes Kolorit seinem anerkennenswerten Werk zu geben gewußt.

Michel-Maurice Levy, der im Konzertsaal sich als origineller Schöpfer der musikalischen Parodie beim großen Publikum bekannt machte, ließ in der Opera Comique eine ernsthaftere Seite seines Schaffens entdecken. Er setzte Verhaerens »Kloster« in Musik, das als Drama 1900 in Brüssel und Paris gegeben wurde. Ein Mönch, der seinen Vater getötet hat, flüchtet ins Kloster, wo er durch seine Fähigkeiten und Tugenden Abt wird. Aber sein Gewissen schlägt: er beichtet vor seinen Brüdern und wiederholt an einem Festtage das Geständnis vor dem Volk. Dieses Drama, mehr psychologisch fundiert als mit Handlung durchpulst, mußte in der lyrischen Umkleidung, die ihm der Musiker geben wollte, verlieren. Es enthält zudem kaum Stellen, die sich musikalisch nachempfinden ließen. Auch das Fehlen weiblicher Rollen war ein Nachteil. Levy, der sich in allen Musikstilen auskennt, hat eine Partitur geschrieben, die gerade so weit modern ist, als daß man sie nicht unmodern schelten kann; sie erinnert den Hörer daran —, daß vor dem Autor eine große Anzahl Musikdramatiker gelebt hat. Der zweite Akt ist dramatisch wirkungsvoll, der dritte fast melodramatisch, was mehr als genug ist, um ein Publikum der sogenannten Komischen Oper zu interessieren. Und dann: jeder der drei Akte ist sehr kurz, ein Verdienst, das man heute genügend anerkennen muß.

J. G. Prod'homme

ROM: Das Teatro Costanzi, in dem sich seit vier Jahrzehnten alle römischen Opernereignisse abgespielt haben, bleibt in diesem Jahr geschlossen. Der Umbau für die technischen Erfordernisse der neuen Staatsoper machte das unvermeidlich. Man hat daher die diesjährige Winterspielzeit in das Teatro Argentina verlegt, das, der Stadt Rom gehörig, von seiner Erbauung im 18. Jahrhundert bis zur Eröffnung des Teatro Apollo das offizielle Opernhaus war. Die Spielzeit wurde unter *Mascagnis* Leitung entgegen der jetzt vom Nationalismus bekämpften Tradition nicht mit einer Wagner-Oper eröffnet, sondern mit der »Manon Lescaut« von Puccini, die, auch in Italien von Massenets Werk stark in den Hintergrund gedrängt, seit dem Tode des Komponisten wieder viel gegeben wird. Noch stärkeres Interesse erregte am zweiten Abend die Ausgrabung der »Italienerin in Algier« von Rossini, die damit an die Stätte zurückkehrte, wo sie in der Spielzeit 1814/15 nach der venezianischen Uraufführung ihre römische Premiere erlebt hatte. War auch der Erfolg nicht so stark wie 1915 bei der Ausgrabung des »Moses« von Rossini, so zeigte sich die Möglichkeit (wenn auch auf Italien beschränkt), die alten Werke verständnisvoll bearbeitet dem Publikum neu vorzuführen.

Maximilian Claar

ROSTOCK: Das wichtigste Ereignis war die Erstaufführung von Pfitzners »Rose vom Liebesgarten« unter Kapellmeister *Schmidt-Belden* und Oberspielleiter *Paul Koch*, mit

Heinrich Ramms (Siegnot) und *Nessa Bengson* (Minneleide). Die unleugbaren Mängel des Textbuches, das neben wirkungsvollen Bühnenbildern und romantischem deutschem Märchenzauber doch allzu wenig innerliche, menschlich ergreifende Handlung und klare Charakterschilderung enthält, verschwinden im wogenden Tonstrom der wundersamen Meisterpartitur. Die Aufführung war im ganzen und einzelnen mit Erfolg bemüht, alle Schönheiten und Vorzüge vor Auge und Ohr zu bringen. Die »Meistersinger« unter *Schmidt-Belden* mit *Alfred Fischers* altbewährtem Hans Sachs und die »Zauberflöte« unter *Karl Reise* erwiesen die Vielseitigkeit und Leistungsfähigkeit unserer trefflich geleiteten Oper, die jeder Stilart gerecht zu werden weiß. Von Gastspielen ist ein Tanzabend *Niddy Impekovens* hervorzuheben. Die *Münchener Kammeroper* stellte sich mit zwei wohlgelungenen humorerfüllten Aufführungen von Erich Fischers Musikalischen Komödien ein und erzielte lebhaften Beifall. — Ferner ist eine »Tannhäuser« - Aufführung unter *Schmidt - Belden* mit *Heinrich Ramms* (Tannhäuser) zu erwähnen, die im Gegensatz zu den meisten Theatern ganz und gar auf dem Grunde des ausgesprochenen Meisterwillens, auf der neuen unverkürzten Partitur, beruhte. Vorzüglich wirkte Donizettis »Don Pasquale« in der Bearbeitung von Bierbaum-Kleefeld. Nach längerer Pause kehrte »Salome« wieder, ohne sonderlichen Eindruck zu hinterlassen. Die »Hugenotten« unter *Karl Reise* erschienen in stark verkürzter Gestalt, die die wertvollen Teile der Partitur heraushob, freilich auf Kosten der Verständlichkeit der Handlung. Im allgemeinen findet die Wiederbelebung Meyerbeers bei den Hörern wenig Gegenliebe. Einem Vortrag über das geistliche und weltliche Drama und Theater des Mittelalters schloß sich die schöne liturgische Szene »Die Engel am Grabe und die drei Marien« unter Leitung von *A. Hackl* an. Dem Gastspiel der *Impekoven* folgte *Mary Wigman*, die mit stürmischem Beifall gefeiert wurde.

Wolfgang Golther

STETTIN: Im Stadttheater weht ein neuer Luftzug. Endlich ist die Oper das, was seit langem angestrebt wurde. Schon der Saisonbeginn »Aïda« war eine Überraschung größter Art, zumal es dem Intendanten *Otto Ockert* gelungen ist, ein wertvolles Ensemble zusammenzubringen. Der lyrische Tenor *O. Rusnack*, *Else Gerhardt-Voigt*, die sich als »Aïda« vorstellte, *Milly Petrikowskij* (Alt), *Friedel Kreuzfeld* (Koloratursopran), *M. Kolb* (Opernsoubrette), *K. Samwald* (Baß) sind Errungenschaften, die man gern anerkennt. In *Samwald* ist nun auch der zweite Opernregisseur vorhanden, der schon lange nötig war. Leistungen wie der »Rosenkavalier« unter *G. Großmann*, »Don Gil mit den grünen Hosen« unter *Philipp Wüst* sind Leistungen, die man schon seit vielen Jahren hier nicht mehr sah. In *W. Huller* ist ein hervorragender Bühnenbildner verpflichtet, der Vortreffliches leistete. Nicht vergessen sei auch Strawinskijs Neubearbeitung von »Pulcinella«.

Fritz H. Chelius

STUTTGART: Den Weg an unsere Bühne fanden »Doktor Faust« von Busoni und die »Macht des Schicksals« von Verdi. Diese beiden im Wesen scharf getrennten Werke frischen den Spielplan wieder auf, haben aber noch zu erweisen, ob in ihnen so viel Kraft steckt, daß sie sich über die Zeit hinaus, da von ihnen der Reiz des Neuen ausgeht, halten können. Die Aufführung des Faust, zu dem *Bernhard Pankok* die vollständige Bühnenausstattung entworfen hat, bedeutete sowohl hinsichtlich der mit hervorragend geeigneten Kräften ausgestatteten Besetzung der Rollen des Mephisto (*Windgassen*) und der Herzogin (*Margarete Bäumer*), als hinsichtlich des Gesamtverlaufs des zu vielfältigsten Mitteln greifenden Bühnenstücks einen Erfolg für das Württembergische Landestheater. Teil daran hatten in erster Linie der Dirigent *Carl Leonhardt* und Spielleiter *Otto Erhardt*. Es darf auch nicht unterschätzt werden, was *Hermann Weil* für den Faust hergab, wennschon bei ihm die Betonung des lyrischen Elements weiter ging, als zur richtigen Charakterisierung der Partie gut war. — Bei Verdi alle äußerlich wirksamen Mittel der Bühne in Bewegung setzend, entsprach die Spielleitung (Erhardt) den Erfordernissen eines Stücks, das höchst romanhaft angelegt ist, aber eher als Fundgrube feingearteter Musiknummern, wie als unseren heutigen Ansprüchen an eine Oper genügende Schöpfung anzusehen ist. *Rudolf Ritter* und *Hildegard Ranczak* — Alvaro und Leonore — waren Hauptstützen der Aufführung, im besonderen aber wurden die komischen Episoden schlagkräftig ausgeführt. *Ferdinand Drost* tat seine Schuldigkeit und noch etwas darüber hinaus als musikalischer Leiter des Ganzen.

Alexander Eisenmann

WEIMAR: *Ernst Praetorius* begann die Spielzeit mit dem »Ring des Nibelungen«. Den Totensonntag ehrte man mit einer vollendeten Aufführung von »Tristan und Isolde«. *Ernst Latzko* erzielte mit Verdis »Macht des Schicksals« in der Bearbeitung von Werfel einen vollen Erfolg. *Elsbeth Bergmann-Reitz* (Leonore) und *Willy Brohs-Cordes* (Alvaro) überboten sich in großem Können. Die »Schneider von Schönau« von *Jan Brandts-Buys*, die Praetorius vorteilhaft herausputzte, entpuppten sich als entzückende Spieloper. Neben den alten Kräften: *Priska Aich*, *Xaver Manz*, *Karl Heerdegen*, *Fritz Steuffert* und *Hans Grahl* bewährten sich die Novizen: *Ernst Kranz*, *Fritz Kolbe*, *Livia Schmidt*, *Renate Specht* und *Gerda Wolfson*. *Otto Reuter*

WIESBADEN: Nach Dresden ging *Hindemiths* Cardillac erstmalig auf der Wiesbadener Staatsoper in Szene. Der Eindruck des Abends, dessen Bedeutung durch die Gegenwart einer großen Anzahl führender Persönlichkeiten des deutschen Musik- und Theaterlebens erhöht war, war ungewöhnlich stark und nachhaltig, unverkennbar auch bei dem Teil der Hörer, die bisher ausschließlich dem traditionellen harmonischen Klangbild verhaftet blieben. Man kann darüber streiten, ob die streng durchgeführte Form der musikalischen Stilisierung mit einem lebendigen Bühnengeschehen sich zu einer idealen Einheit verbinden läßt, oder ob etwa die polyphone Übersättigung des Orchesterparts zu den Singstimmen im rechten Verhältnis steht. Jedoch die meisterhaft durchgeführte Struktur, die von der ersten bis zur letzten Note gewahrte Frische und Unmittelbarkeit der Erfindung bestätigen den *Führer* Hindemith im Bereich des zeitgenössischen, zukunftgestaltenden Musikschaffens. *Otto Klemperer* interpretierte, alle Einzelheiten der Partitur restlos ausdeutend, das Werk mit hinreißendem Schwung. Stilsicher erfaßte Bühnenbilder *(Th. Buchholz)* sowie eine namentlich in den dramatischen Partien treffliche Inszenierung unterstützten wirkungsvoll das aller Schwierigkeiten Herr werdende Orchester und die von *Richard Tanner* einstudierten Chöre. Neben *Fritz Krenn*, der in Spiel und Gesang die Titelrolle geradezu ideal verkörperte, traten *H. Müller-Rudolph* (Tochter) und *Ludwig Hofmann* besonders hervor. Auch *Eyvind Laholm* (Offizier), *Carl Köther* sowie *Annemarie Bihoy* sind mit Lob zu nennen. Der Beifall steigerte sich zu einer begeisterten Huldigung für Komponist, Dirigent und Darsteller. *Emil Höchster*

ZÜRICH: Das Stadttheater (Direktion *Paul Trede*) hat sich im ersten Abschnitt der neuen Saison im ganzen an Bewährtes gehalten. Einzig die Erstaufführung von *Wolf-Ferraris* neuestem musikalischem Lustspiel »Das Liebesband der Marchesa« bildet eine Ausnahme. Das Werk wird sich nie ebenbürtig neben die anderen Lustspiele des Komponisten stellen. Etwas kraus und nicht immer ganz klar in der Handlung, bietet die lustige Verkleidungskomödie zwar musikalisch viel Farbe, unbeschwerte Schönheit und kostbare, geistreiche Einfälle. Allein an Originalität steht sie hinter manchem seiner früheren Stücke zurück; es mutet mehr wie eine Rückschau denn wie ein Fortschritt an. Die glänzende Aufführung unter *Robert Denzlers* Musikleitung brachte dem Spiel, dem Werk und dem anwesenden Komponisten stürmischen Erfolg.

Am 3. Dezember sind fünfzig Jahre seit dem Tode des großenteils in der Schweiz wirkenden *Hermann Goetz* verstrichen. Für diesen Anlaß hat das Stadttheater dessen zu Unrecht verstaubte Oper »*Der Widerspenstigen Zähmung*« wieder hervorgeholt. Ihre köstlich erfrischende Musik, so gänzlich frei von den Beschwerungen der Wagner-Problematik, und ihr im Libretto von J. V. Widmann erfreulich erhaltener Shakespeare-Geist brachten das Werk zu starker Lebendigkeit, wofür die vorzügliche Darstellung des Paares Katharina-Petrucchio durch *Else Schulz* und *Karl Schmid-Bloß* wesentlich verantwortlich ist. *Ernst Tobler*

KONZERT

BERLIN: *Alfredo Casellas* Partita für Klavier und Orchester hatte bereits in Neuyork und in anderen Städten Amerikas erfolgreiche Gastrollen gegeben, war beim Züricher Musikfest mit Beifall geehrt worden und hat sich nunmehr in einer authentischen Darstellung durch den Komponisten als Solospieler und mit *Furtwängler* als Dirigenten den Besuchern eines Philharmonischen Konzerts gezeigt. Es war von diesem Werk, das möglichst viel und Verschiedenartiges zu einer angenehmen Mischung vereinigt, hier schon die Rede. Immer wieder bleibt das Geschick zu bewundern, mit dem Casella das Widerspruchvollste unter seiner Fahne zu vereinigen weiß. Nach der Devise »Gleiches Recht für alle«, mit Ausnahme Strawinskijs, der sein Sonderrecht genießt, wird bei Casella kein gewohnheits-

mäßiger Genießer je unglücklich werden. Man hört hier die angenehmste Gegenwartsmusik; Zukunftsmusik kann sie nicht werden.

Nachdem eben *Kreisler* Beethoven in die Sprache milder Naturhaftigkeit übertragen hatte, kam *Huberman* mit der relativen Neuheit des Violinkonzerts von Karol Szymanowsky. Der Musiker von umfassender Kultur, nie versagender Anpassungsfähigkeit und fruchtbarer Klangphantasie hat hier dem Solisten eine dornige Aufgabe gestellt, die glänzend zu lösen eben gerade ein Huberman berufen ist. Aber auch seine Wundergeige konnte weder einheitliche und starke Gestaltung des Werkes vortäuschen noch den Ausgleich zwischen einem zwar reichlich bedachten Soloinstrument und einem allzu farbigen Orchester schaffen. Und doch haben wir dieses Violinkonzert zu den wertvollsten Erscheinungen auf diesem nicht gerade viel bebauten Gebiete zu zählen.

Bachs Weihnachtsoratorium bei *Georg Schumann* und bei *Siegfried Ochs*, hier und da ein Kammer- oder Solistenkonzert kennzeichneten die Stunde der Besinnung zwischen den beiden Hälften der Konzertsaison.

Adolf Weißmann

AACHEN: An wesentlichen Neuheiten brachte *Peter Raabe*, dessen große Interpretationen klassischer Meisterwerke dem örtlichen Musikleben Glanz und Charakter verleihen, außer einer Reihe von weniger Bemerkenswertem die »Phantastische Nachtmusik« von Ernst Toch, die Musik für Geige und Orchester von Rudi Stephan mit der ausgezeichneten jungen, hoffnungsvollen Geigerin *Gertrud Höfer*, Busonis Violinkonzert mit dem tüchtigen neuen Konzertmeister *Otto Kleemann*. H. H. Wetzlers Orchesterlegende Assisi machte durch ihre Tiefe, Hermann Bischoffs Introduktion und Rondo wegen der reizvollen musikalischen Arbeit Eindruck. In klassischen Werken betätigten sich solistisch *Alma Moodie*, *Mitja Nikisch* und *Walter Gieseking*. Ein vielbeachtetes Ereignis war auch das Erscheinen von *Adolf Busch* und *Rudolf Serkin*. Nach langer Pause brachte der *Städtische Gesangverein* wieder einmal Haydns Schöpfung. Ein festlicher Beethoven-Abend bestätigte Peter Raabes Ruhm und Ruf als eines unserer geistigsten Beethoven-Dirigenten. Seine Auslegung von Beethovens 5. Sinfonie ist eine Leistung von höchster Konzentration.

W. Kemp

BARMEN-ELBERFELD: Das Hauptinteresse gilt naturgemäß dem Wirken des neuen Generalmusikdirektors. *Franz v. Hoeßlin* hat sich in Schöpfungen klassischer und neuerer Meister (Liszt »Faust-Sinfonie«, Bruckner Siebente, f-moll-Messe) als Orchesterführer von hohem Rang erwiesen. Bedeutende Kultur, starkes, doch beherrschtes Temperament, edle Wärme verleihen seinen Gaben fesselnden Reiz. Dem von ihm geleiteten *Lehrergesangverein* verdankte man außer zwei nicht durchweg glücklichen Chören von Lendvai Bruckners »Helgoland«, der strebsamen *Elberfelder Kurrende* sogar das nicht übel gelungene Wagnis der »deutschen Singmesse« von Haas. *Elisabeth Potz*, die ungewöhnlich begabte Leiterin des *Madrigalchors* brachte jüngst kleinere neue Werke von Hermann Unger und Richard Wetz. Erlesenen Genuß bot *Hermann Abendroth*, als er mit einem aus Kölner Hochschülern bestehenden Kammerorchester nebst *Julia Menz* am Cembalo alte Meister beschwor. *Walter Seybold*

BASEL: Die ersten großen Konzertveranstaltungen der Saison standen naturgemäß im Zeichen Hermann Suters. Gesangverein und Liedertafel, unterstützt durch die Solisten *Adelheid La Roche*, *Maria Philippi*, *Ernst Bauer* und *Felix Löffel*, boten unter *Hans Münch* eine innerlich ausgereifte Wiedergabe der »Laudi«, und im ersten Sinfonieabend erlebte das melodiöse Violinkonzert durch *Fritz Hirt* eine feinerwogene Darstellung. Die neugegründete Gesellschaft für Kammermusik ließ durch ihr Quartett (*Fritz Hirt*, *Josef Lasek*, *Walther Geiser*, *Hermann Beyer-Hané*) das Streichquartett in cis-moll op. 10 und das Streichsextett in C-dur op. 18 eindrucksvoll wiedergeben, und *Ilona K. Durigo* sang die letzten Lieder des Verstorbenen.

Außerordentliches in bezug auf klangliche Akkuratesse bot das Ensemble der »*Société des Instruments à Vent*« (Taffanel, Paris) in Werken von Mozart, Händel, d'Indy, Bach und Jongen, wobei sich *Marie Panthès* als Pianistin großen Stils einführte. Einen vielbeachteten Abend veranstaltete der Lautensänger *Hans Indergand*, dessen Kunst naive Volkstümlichkeit mit vollendeter Beherrschung der Ausdrucksmittel zu einer seltenen Einheit bindet. *Gebhard Reiner*

BERN: Die unter *Fritz Brun* stehenden Abonnementskonzerte zehrten bis jetzt vom ehernen Bestand des klassischen Re-

pertoires. Neu für Bern waren das Lied der Waldtaube, eine vorläufige Kostprobe aus Schönbergs Gurre-Liedern, und drei Balladen von Debussy (Gesang *Louise Debonte*). Den Manen Beethovens waren die 1. Sinfonie, das Violinkonzert *(Stefi Geyer)* und das G-dur-Klavierkonzert *(Frieda Kwast-Hodapp)* geweiht. *Dr. Neff* bot in den Volkskonzerten eine Reihe interessanter Novitäten: Kammermusik Nr. 3 von Paul Hindemith, 2. Sinfonie von A. Borodin, eine Kammersinfonie von *Paul Juon*, der selbst den Klavierpart übernahm, Bruckners nachgelassene d-moll-Sinfonie und als *Uraufführung* ein noch nicht ausgereiftes Violinkonzert des Berners *Willy Burkhard*. In einem von der tüchtigen Pianistin *Dora Heß-Diem* veranstalteten Vortragsabend wurden von der Altistin *Flora Barth* sechs Lieder einer bernerischen Komponistin *Meta Ter Kuile-Troxler* gesungen, die auf ein in technischer wie inhaltlicher Hinsicht höchst beachtenswertes produktives Talent hindeuten. Endlich hat sich hier — der Wirkungsstätte von Prof. Kurth — ein Verein an eine Brucknersche Messe herangewagt. Unter der zielbewußten Leitung von *Jos. Ivar Müller* rückt der *Pfarr-Cäcilien-Verein* allmählich ins Vordertreffen. Die Interpretation der e-moll-Messe für achtstimmigen gemischten Chor war eine durchaus anerkennenswerte Leistung. Bachs Magnificat und Weihnachtsoratorium bilden den weihevollen Ausklang des Jahres (*Cäcilien-Verein* unter *Fr. Brun*). In der Schweiz erheben sich auch die Schülerkonzerte zu einer gewissen Bedeutung. So bereiten die Berner Gymnasianer (400 Stimmen) unter *Walter Otz* die *Uraufführung* einer größeren Chorkomposition »Die Alpen« (Dichtung von Albr. v. Haller, Musik von *J. Mai*) vor, die nach Neujahr aufgeführt wird. Schöner Erfolg krönte den *Ravel-Abend* der *Bernischen Vereinigung für neue Musik*. Die reife Kunst der Brüder *Fritz Hirt* (Violine), *Franz Josef Hirt* (Klavier) und *Lorenz Lehr* (Cello) brachten dem anwesenden Komponisten den verdienten Lorbeer.

Julius Mai

BREMEN: Während unser Dirigent, Ernst Wendel, in Stockholm Lorbeeren erntete, dirigierte hier vom Flügel aus *Edwin Fischer* »sein« klassisches Kammerkonzert: Bach, Pergolese, Mozart und nochmals Bach; alles für Streichorchester mit Klavier; nur Mozarts entzückendes Rondo nimmt die Bläser hinzu. Es ließ alle guten Geister edelster, absoluter Musik in jubelndem Leben durch den Saal schweben. Edwin Fischer selber als melodisch und rhythmisch bewegter Führer mitten in der schwebenden Schar, die Hände bald voll auf dem Flügel, bald als lenkende Fäuste in der Luft. Seine Bearbeitung von Bachs Ricercare aus dem »Musikalischen Opfer« mußte er wiederholen. Ein unerhörtes Ereignis in der vornehmen Philharmonischen Gesellschaft. Den Gipfel des Konzerts bildete Bachs Konzert für drei Klaviere und Streichorchester. *Helene Renate Lang* und *Hanna Arens* sekundierten dem Meister als vollkommen eingeordnete Spieler.
In der *Neuen Musikgesellschaft* spielte *Alma Moodie* eine lebendfrische, gar nicht revolutionäre Geigen-Sonate (op. 11) von Hindemith und die große Sonate in f-moll von Bach in der Bearbeitung von Reger, mit voller geistiger Beherrschung und Künstlerschaft großen Formats. In der Stephanikirche brachten *Georg Herbst* (Geige) und *Wilh. Evers* (Orgel) selten gehörte Sonaten von Tremais (in f-moll), Tartini (in c-moll) und die bekannte von Bach (in a-moll) beiderseits mit glänzender Technik zu Gehör. *Karl Wilhelm Drechsler*, ein noch werdender, aber sehr begabter Pianist, spielte, leider im Schatten von zwei Sonatenabenden von Edwin Fischer, Beethovensche Sonaten, wozu ihm vorerst noch die volle Kraft, physisch und geistig, fehlt, und eigene Kompositionen, unter denen die melodramatische Untermalung von R. M. Rilkes vielgeliebtem »Kornet« (wirkungsvoll gesprochen von Irmgard Koch) als besonders gelungen hervorstach.

Gerhard Hellmers

BUDAPEST: Die bis Ende November stattgefundenen fünf philharmonischen Konzerte boten wenig Außergewöhnliches. Als *Uraufführung*: die Orchestersuite »Orientalische Bilder« von *T. Kazacsay*, ein anspruchsloses Werk, das im Fahrwasser der bekannten orientalischen Genrebilder segelt. Von zeitgenössischen Komponisten kamen Béla Bartók mit der 1923 komponierten Tanzsuite, Dohnányi mit seinem Cellokonzert (von *J. Hajdu* gespielt), unter Mitwirkung des *Palestrina-Chors* Zoltán Kodály mit zweimaliger Aufführung seines »Psalmus hungaricus«, E. Korngold mit einer ziemlich konventionellen Schauspielouvertüre und Richard Strauß mit einer farbenreichen Wiedergabe der Alpensinfonie zu Wort. Das Kammerorchester (Dirigent: *W. Komor*) brachte in seinem interessanten Programm neben Leo Weiners Serenade, Honeggers »Pastorale d'Été«, zwei Ge-

sänge mit Orchester von Jenö Zádor und als letzte Uraufführung eine hundertfünfzig Jahre alte Sinfonie des »Londoner« Joh. Chr. Bach. Auf dem Gebiet der Kammermusik gab es zwei *Uraufführungen*: Das dritte Streichquartett von *Dohnányi*, ein frisch pulsierendes, geistreiches Werk, das im letzten Satz nicht ohne Ironie Jazz-Klänge ertönen läßt, gespielt vom *Waldbauer-Quartett*, sowie ein wertvolles »Quartetto breve« von *Anton Molnár*, dessen beide Ecksätze, der letzte durch seine besonders virtuose Faktur, in der vollendeten Wiedergabe durch obige Streichquartettgesellschaft besonders gefielen. Als ein Berufener meistert sein Instrument der Cellist *W. Palotai*, der auch Stücke von Hindemith und Tänze von Bartók (in eigener Bearbeitung) zur Aufführung brachte. Von Choraufführungen sind das Konzert des Gesang- und Orchestervereins (Dirigent *E. Lichtenberg*), mit *Uraufführung* des 137. Psalms von *A. Radó*, eines im Weltkrieg gefallenen jungen Komponisten, sowie die zwei Abende der *Berliner Singakademie* zu nennen, die unter *Georg Schumanns* Leitung mit der Wiedergabe von Händels Israel in Ägypten und Bachs h-moll-Messe trotz ungünstiger akustischer Raumverhältnisse große Eindrücke hinterließen. Daß das deutsche Lied auch in Ungarn kultiviert wird, bewies ein nur deutschen Volksliedern gewidmetes Konzert des »*Deutschen Männerchors*« (Verband Reichsdeutscher in Budapest) unter *W. Gablers* umsichtiger Leitung.

E. J. Kerntler

DETMOLD: *Lortzing-Feier*. Dem Andenken des Meisters, der vor hundert Jahren von Aachen nach Detmold übersiedelt war und hier am alten Hoftheater sieben Jahre als Sänger und Schauspieler gewirkt hat, galt ein viertägiges Musikfest, das unter Leitung des Kirchenmusikdirektors *W. Schramm* mit bestem Gelingen durchgeführt wurde. Die Einleitung bildete die feierliche Eröffnung der Lortzing-Ausstellung. Zu dieser hatte der als Lortzing-Forscher und -Biograph bekannte Direktor des Berliner Lessing-Museums *Georg Richard Kruse* seine große und wertvolle Sammlung zur Verfügung gestellt, die durch reiches Material aus deutschen Museen und Bibliotheken, fürstlich lippischem- und Detmolder Privatbesitz ergänzt wurde. Im Anschluß wurden zwei Gedenktafeln an Lortzings Wohnstätten im Rosenthal und am Alten Markt (Stiftungen des Männerchors und der Stadt) unter Chorgesang enthüllt.

Ein Nachmittags- und ein Abendkonzert in der Reformierten Stadtkirche brachte festliche Aufführungen von Lortzings Oratorium »Die Himmelfahrt Jesu Christi« und seiner Hymne »Dich preist, Allmächtiger« unter Mitwirkung von *Louise Schmidt-Gronau*, *Frances von Eysinger*, *Egbert Tobi*, *Willi Sonnen* und *Kurt Griebe*. Die Chöre sang der *Oratorienverein*, verstärkt durch Männerchöre.

Der zweite Abend brachte einen Vortrag von Georg Richard Kruse »Szenen aus Lortzings Leben«, in die Gesänge der Solisten aus den wenig oder gar nicht bekannten Werken Lortzings »Ali Pascha«, »Die Jagd«, »Andreas Hofer«, »Hans Sachs«, »Casanova«, »Zum Großadmiral«, »Caramo« und »Rolands Knappen« eingeschaltet waren. Umrahmt wurden sie von Gesängen des Männerchors: einem Satz aus der Schiller-Kantate, dem Schiller-Spruch »Leben atme die bildende Kunst« und dem »Lied vom 9. Regiment«.

Am dritten Tage folgte ein Lortzing-Konzert der Reichswehrkapelle mit einem unveröffentlichten Konzertstück für Trompete; den glänzenden Abschluß bildete am vierten Abend die Festaufführung von »Zar und Zimmermann« durch die *Bielefelder Oper* unter Leitung des Direktors *M. Cahnbley*. *A. H.*

DORTMUND: Unsere Sinfoniekonzerte brachten unter *Wilhelm Siebens* überlegener Leitung an Neuheiten bisher die kapriziöse »Tanzsuite« von Bartók, ein dankbares Violinkonzert von Emil Bohnke (*Georg Kulenkampff*), die prächtig gearbeiteten »Variationen über ein russisches Volkslied« von Paul Graener und die erfindungsstarke, vielversprechende »Sinfonietta für Streichorchester« von Paul Kletzki, die stimmungsschönen Tonbilder »Fontane di Roma« von Respighi und eine fesselnde Fantasie für Violine von J. Suk (*Max Strub*). Sie hatten neben Sinfonischem von Bach, Beethoven, Bruckner, Brahms, Berlioz und Strauß guten Erfolg. Der *Musikverein* brachte unter gleicher Leitung »Fausts Verdammung« von Berlioz, das weniger inhaltlich als klanglich fesselte und dessen treffliche Solisten *Rose Walter*, *August Richter*, *Hermann Nissen* und *Albert Lohmann* waren. Ferner hörte man den ausgezeichneten Belcanto-Künstler *Mattia Battistini*, *Emmi Leisner* und *Richard Tauber*. Als ausgezeichneter Geiger führte sich hier *Vasa Příhoda* ein. Ein von etwa 10000 Hörern besuchtes *Massenkonzert* von etwa 800 Sängern und 100 Musikern fand unter *Albert Lamberts*

in der zum Konzertraum durchaus nicht geeigneten »Westfalenhalle« statt. Es brachte unter anderem Chöre von Schubert, Grell, Hegar, Kaun und Kämpf (diese besonders erfolgreich).

Theo Schäfer

DUISBURG: Hier war die großzügige Durchführung des Musikopfertages ein Ereignis von Rang. Man hatte sich die städtischen Orchester der Heimatstadt und Essens verschrieben. Daß *Paul Scheinpflug* Richard Straußens umfangreiche Alpensinfonie dirigierte und damit seinem Naturell, der geschmackvollen Illustration musikalischer Bilder, entgegenkam, war für die plastische Deutung außerordentlich wichtig. *Max Fiedler* verwandte viel Liebe auf die stilklare Feilung der Vierten von Brahms, seinem Lieblingskomponisten. Die ersten Sinfoniekonzerte des Duisburger städtischen Orchesters richteten den Blick in die Vergangenheit und boten mit einem Brahms-Abend starke Eindrücke. Sehr lohnend war die Auffrischung der Ersten Beethovens und Bruckners, sowie der 4. Sinfonie Robert Schumanns, deren Mollinhalt von Scheinpflug in seinem herben Charakter poetisch durchtränkt wurde. Voran gestellt waren Respighis viersätzige sinfonische Dichtung »Pini di Roma«. Als Solistin wirkte *Dusolina Giannini* mit einem wundervoll kultivierten Sopran. Mit Eugen d'Alberts Cellokonzert setzte sich *Artur Franke* sehr bemerkenswert auseinander. Das von dem Mannheimer Ernst Toch einst für das Kammermusikfest in Donaueschingen geschriebene »Spiel für Militärorchester« wurde von dem Duisburger Instrumentalkörper nach seiner Umarbeitung jetzt als »Spiel für Harmonieorchester« aus der Taufe gehoben. Die dreisätzige kammermusikalische Arbeit im Divertimentostil nutzt für ihre Ouvertüre, das Idyll und den Buffoteil den Bläserchor des Konzertorchesters in zeitverbunden origineller, zum Teil sehr witziger kurzgefaßter Plauderei und unterhält aufs angenehmste. Die Ausführung stand im Zeichen vergnüglicher Hingabe an den rhythmisch und farbentechnisch absonderlichen Stoff. Der Männergesangverein *Sängerbund* hatte sich unter *Bruno Stürmers* Stab verdienstlich des Requiems von Cherubini und einer Arbeit von Baußnern »Wer weiß, wo?« angenommen. Letztgenanntes Opus erlebte seine Uraufführung, brachte es aber zu einem kaum nennenswerten Erfolg.

Max Voigt

DÜSSELDORF: Versprochene Neuheiten scheinen uns nun auch im Konzertsaal vorenthalten zu werden. Dennoch erfreut stets die herzliche Art, in der *Hans Weisbach* Werke unterschiedlichsten Charakters zum Erklingen bringt. In der Wahl der Solisten war er zudem sehr glücklich: die temperamentvolle *Lubka Kolessa* und *Bronislaw Huberman*, der das Brahmssche Violinkonzert mit erhebender Verinnerlichung spielte. *Hermann Abendroth* bescherte mit dem *Kölner Kammerorchester* wahre Perlen intimer Kunst in kostbarer Fassung. Eine Beethoven-Feier ganz besonderer Art findet im Rahmen der *Akademischen Kurse* statt. Hier gibt *Alfred Fröhlich* ausgiebige Proben aus dem gesamten Bereich der vorklassischen Sinfonie. Die meisten dieser Werke entzücken durch ihre Lebenskraft. *Anna Ibald* setzte sich erfolgreich für teils recht problematische Lyrik von *Walter Berten*, *Ernst Krenek* und *Karl Weigl* ein. Eine der wundervollsten aller Sängerinnen lernte man in *Dusolina Giannini* kennen.

Carl Heinzen

GENF: Eindrucksvoller als mit der Aufführung der »Laudi« Hermann Suters durch den *Gesangverein* und die *Liedertafel* aus Basel hätte das *Orchestre romand* die Konzerte dieses Winters nicht beginnen können. *Hans Münch* dirigierte, *Helene Stooß*, *Maria Philippi*, *Ernest Bauer* und *Carl Rehfuß* waren die trefflichen Solisten. Eine würdige Feier für Hermann Suter, dessen Tod ein kaum ersetzbarer Verlust für das Schweizer Musikleben bedeutet. — Das erste Orchesterkonzert eröffnete der aus Buenos Aires heimgekehrte *Ernest Ansermet* mit Beethovens 2. Sinfonie. Neu war eine Jugendarbeit von Maurice Ravel »Alborada del gracioso«, in der vermittelst einer blendenden Orchestertechnik Bilder aus Spanien vorgezaubert werden. Gefährlich waren ihnen die hier oft und meisterlich wiedergegebenen »Nocturnes« Debussys. Und dann hörten wir endlich wieder einmal eine Brahms-Sinfonie. In schärfstem Kontrast dazu standen bedeutende Fragmente aus Debussys »Pelléas et Mélisande«, wo sich *Gabrielle Gills*, ganz besonders aber *Charles Panzéra* von der Pariser Opéra Comique, einer der ersten Sänger und Gestalter Frankreichs, Ansermet und sein Orchester auszeichneten. Der Aufführung sämtlicher 17 Streichquartette Beethovens — dieser ergreifenden Konfession und wundervollen Selbstbiographie — durch *Lucien Capet*, *Maurice Hewitt*, *Henri Benoit*

und *Camille Delobelle* war ein außerordentlicher Erfolg beschieden. In allen sechs Konzerten versammelte sich eine große andächtig aufhorchende Gemeinde. Der Franzose Capet hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, die Streichquartette des deutschen Meisters aus ihrem Geiste zu verstehen und wiederzugeben. Aus diesem Ethos ist seine hervorragende Interpretationskunst geboren. Herrliches boten ebenfalls der Pianist *Alfred Cortot* und der Geiger *Jacques Thibaud* in einem Sonatenabend. Auch *Emil Frey* aus Zürich war da und der spanische Meistergitarrist *Andrès Segovia* hat sich nach den großen wiederholten Erfolgen Genf zum Wohnsitz gewählt. Zu Ehren des in die Heimat zurückgekehrten *Jaques-Dalcroze* gaben seine Freunde ein Festkonzert, das die Vielseitigkeit Dalcrozes von neuem belegte.

»*The Georgians of New-York City*«, ein Jazzorchester von neun Virtuosen boten hier erstmals und vor ausverkauftem Saale ein buntes Programm von originalen Tänzen und Parodien klassischer und romantischer Werke. Ein Treffer war die originelle Bearbeitung des Berner-Marsches. Man bedauerte einzig, daß dem Jazzorchester eine eigene künstlerisch wertvolle Literatur fast ganz fehlt und daß dieses Geräusch-, Gesang- und Klangensemble auf mehr oder weniger glückliche Übertragungen angewiesen ist. *Willy Tappolet*

GRAZ: Die Auflassung der Oper ist erfreulicherweise nicht auch von der Auflassung des Opernorchesters begleitet gewesen, das als städtisches philharmonisches Orchester im Bestande gesichert wurde und bereits durch eine große Anzahl von Sinfoniekonzerten seine längst auch auf diesem Gebiete erprobte Daseinsberechtigung neuerdings erwiesen hat. Wir hörten eine Reihe von Gastdirigenten, darunter *Franz Schalk*, dessen Bruckner-Abend eine Feierstunde vermittelte, *Felix Weingartner*, der Beethoven und Brahms mit souveräner Leichtigkeit auszulegen versteht, *Karl Böhm* als dritten im Bunde der Dirigenten von ansehnlichem Rufe, die alle einst ihre künstlerische Laufbahn in Graz begonnen hatten. Böhm brachte auch ein neues Werk eines Schaffenden mit, dessen Anfänge ebenfalls mit unlösbaren Banden an Graz geknüpft sind: *Joseph Marx*. Dessen »Idylle« besticht bei einem Klangzauber ohnegleichen durch ein Melos von urgewaltiger Eindringlichkeit, wie es nur einem wirklich schöpferisch Begabten in schöner Selbstverständlichkeit zuzufließen imstande ist. *Oswald Kabasta* endlich, ein junger Wiener Dirigent, brachte als Neuheit Franz Schmidts E-dur-Sinfonie. Eine von Effekthascherei freie, edle Musik, die eine Vielfältigkeit farbiger Lyrismen, aber auch gewaltige dramatische Steigerungen in sich schließt, fesselte vom ersten bis zum letzten Ton. Oswald Kabasta, der sehr gefeiert wurde, ist nun zum ständigen Orchesterchef unserer Philharmoniker ernannt worden.

Otto Hödel

HALLE: Unentschieden wogt der Kampf der Instrumente und Gesänge auf hallischem Boden hin und her. Die erste Hauptschlacht lieferte *Erich Band* mit dem Theaterorchester in einem Beethoven-Abend; es war aber kein so unbestrittener Sieg, wie ihn *Dr. Göhler* im 4. Philharmonischen Konzert an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters mit der »Eroica« erfocht. Im 3. Konzerte führte *Furtwängler* mit dem *Gewandhausorchester* als Hauptwerk Bruckners »Neunte« auf, die zweifellos eine *noch* tiefere Wirkung hervorgebracht hätte, wenn die leidigen Saalverhältnisse ein ungestörtes Genießen erlauben würden. Das Tor des Stadttheaters ist der Philharmonie verschlossen — noch sind eben nicht alle Menschen und alle Generalmusikdirektoren Brüder geworden — und so muß die Konzertgesellschaft zuweilen im lärmumbrandeten Walhallatheater die interessantesten Konzerte abhalten. Dem 2. Theaterkonzert drückte das geniale Klavierspiel *Walter Giesekings* (Es-dur-Konzert von Franz Liszt) den Stempel auf. Von den Orchesterwerken errang die »Rococo-Suite« von Joseph Haas ungeteiltes Interesse. Das Werk enthält einige echte Kleinodien für kleines Orchester. Erhielt man in diesem Konzert dank der Macht des Klavierspiels einen unvergeßlichen Eindruck, so bereitete das dritte eine herbe Enttäuschung. Schuberts h-moll- und Brahmsens F-dur-Sinfonie versagten in Bands Auslegung. In der Philharmonie gab es zwei *Uraufführungen: J. Dobrowens* cis-moll-Klavierkonzert, vom Komponisten selbst gespielt, eine gehaltvolle Tonschöpfung, allerdings mit einigen Längen behaftet. Dasselbe kann man auch von dem Violinkonzert *Georg Göhlers* sagen, das *Alma Moodie* glänzend spielte. Der erste Satz würde durch Kürzung gewinnen. *Lotte Schöne* entzückte im 4. Philharmonischen Konzert durch echten Mozart-Gesang, und *Leberecht Gödecke* (Berlin) verblüffte durch meisterliche Behandlung des

Kontrabasses. Eine Musteraufführung von Herm. Suters »Le Laudi« erlebte man in einem Konzert der *Robert Franz-Singakademie* unter der hervorragenden Leitung von *Alfred Rahlwes*. Von den vier Solisten riß nur *Maria Philippi* zur Bewunderung hin. Das *Klingler-* und das *Schachtebeck-Quartett* boten beste Kammermusik. Lange verfolgten uns die »Vierteltöne« *A. Habas*. *Alexander Laszlo* bot Farblichtspiele, die dem Auge mehr Unterhaltung gewährten als recht und billig ist. Das Ohr kommt zu kurz dabei weg. *Martin Frey*

HAMBURG: In einem Philharmonischen Konzert *Mucks*, aber vom Autor selbst dirigiert, ist *Gerhard v. Keußlers* einsätzige, mehr als halbstündige d-moll-Sinfonie zur Erstaufführung gekommen, hochachtungsvoll und ein wenig kühl entgegengenommen. Ein Werk aus tiefem Ernst mit diesmal betontem Verzicht auf artifizielle Buntheit und asthmatische Detailarbeit; aber immer wieder ein Opus mit der Klangwelt des Anachoreten, trotz Neigungen zur Modernität bei vorwaltender Herbigkeit; über allem aber eine Sehnsucht nach Licht und Ewigkeitsglück und Abweisung jeden Kompromisses. In den Sinfonie-Abenden von *Eugen Papst* (der, nun wieder hergestellt, selbst dirigiert) war die *Uraufführung* von *Cl. v. Franckensteins* Orchester-Rhapsodie (d-moll) Produkt eines feingebildeten Musikers, sicheren Klangfinders, aber dominierenden Lyrikers, dessen Werk großen Eindruck hinterlassen hat. Schönbergsche »Orchesterlieder« (aus der *ersten* Gruppe) und Mussorgskijs »Nacht auf dem kahlen (d. h. Blocks-) Berge« waren dort auch, erfolgreich nur dieses, jenes aus der Tristan-Nachfolge fesselt ständig mit dem Instrumentalen. *Alfred Sittard* hat mit dem Michaelischor und Bachs Hoher Messe das Winterhalbjahr nachhaltig ausklingen lassen. *Wilhelm Zinne*

KÖNIGSBERG: In den großen Sinfoniekonzerten brachte *Ernst Kunwald* Waltershausens »Hero und Leander« als Neuheit, ohne damit sonderlich beglücken zu können. Sehr schön war ein Abend mit alter Musik. Es ist eine Spezialität Kunwalds, bei Händels »Concerti grossi« den Continuo zu spielen und vom Flügel aus die Zügel des Ganzen straff in der Hand zu halten. Auf einer Reise durch die Ostmarken besuchte uns das *Berliner Akademische Orchester* (unter Leitung von *Ernst Praetorius*). Von berühmten Solisten sangen hier *Sigrid Onegin* und *Dusolina Giannini*, man hörte das *Rosé-Quartett*, *Busch* und *Serkin* und ganz besonders eindrucksvoll *Edwin Fischer*, mit einem Kammerorchester alte Werke von Bach und Pergolese musizierend. Das *Königsberger Streichquartett* brachte die hiesige Erstaufführung eines Quartetts von *Wellesz*. — Von Choraufführungen muß eine glänzende Wiedergabe des »Deutschen Requiem« unter *Hugo Hartung* erwähnt werden; außerdem Bachs »Matthäus-Passion«, mit der der hiesige *Bach-Verein* unter *Walter Eschenbach* sein zehnjähriges Jubiläum feierte. *Otto Besch*

LEIPZIG: Vor der üblichen Weihnachtspause im Konzertleben gab es noch einige Abende zu verzeichnen, die ihre Besucher recht eindringlich an den Kampf erinnerten, den unsere jüngste Komponistengeneration um neue musikalische Formen und neue Ausdrucksmittel führt. In einem Abend des *Wiener Streichquartettes* kamen Werke von Korngold (op. 16), Toch (op. 34) und Casella zum Vortrag, die in ihrer radikalen Haltung selbst ein so modern eingestelltes Publikum wie das der Leipziger Ortsgruppe der Internationalen Gesellschaft für neue Musik mehr befremdeten als überzeugten. Das stärkste dieser Streichquartette ist zweifelsohne das Stück von Toch. Von ihm kam während des Dezembers noch ein zweites Werk in Leipzig zur Erstaufführung, das von *Elly Ney* im Gewandhaus gespielte Klavierkonzert. Auch *Casella* kam noch ein zweites Mal zu Wort, und zwar an der gleichen Stelle mit der von ihm selbst gespielten »Partita« für Klavier und Orchester, deren musikalische Frische auch hier ihre Wirkung nicht verfehlte. *Hermann Scherchen* brachte in einem von ihm geleiteten Philharmonischen Konzert *Hermann Grabners* »Variationen und Fuge über ein Thema von Bach« zur Erstaufführung und verhalf damit dem mit reichem Können gearbeiteten Werk zu einem verdienten stürmischen Erfolg. Der rasch zu Höhe strebende Geiger *Stefan Fraenkel* wagte sich mit Artur Schnabels Solosonate für Violine hervor. Es handelt sich dabei keineswegs um ein Werk, das etwa den Radikalismus der seinerzeit in Venedig gehörten Klaviersonate zur Schau trägt. Im Grunde ist diese Violinsonate ein erzbraves romantisches Stück, das zumal bei so meisterlichem Vortrag seine Wirkung auf kein Publikum verfehlen wird. Den Segen von Leipzig als Bach-Stadt verspürte man wieder in den letzten Tagen vor dem Fest, als *Karl Straube* zwei seiner schön-

sten Siege in der Thomaskirche feiern konnte: Einmal mit der Aufführung von Bachs »Weihnachtsoratorium« und das andere Mal mit einem Konzert des *Thomanerchores*, das alte und neue Weihnachtschöre auf der Spielfolge enthielt.

Adolf Aber

LENINGRAD: Die Philharmonie hat in dieser Saison vier Serien Abonnementskonzerte eingeführt und eine Reihe von Ausländern zu diesen Konzerten in Aussicht genommen und versprochen, an Dirigenten: *Bruno Walter*, *Knappertsbusch*, *Klemperer*, *Stiedry*, an Solisten *Alma Moodi*, *Erdmann*. Eröffnet wurden die Konzerte mit einheimischen Kräften: *Glazunoff*, *Dranischnikoff*, *Malko*. Das Programm weist eine große Zahl von Novitäten auf. Von vornherein muß aber gesagt werden, daß die Zahl dieser Novitäten denn doch zu groß ist, und dadurch die Konzerte schon nicht mehr ganz ohne Einwand einen Genuß bieten. Um diese Werke bekanntzumachen, könnte eins von ihnen in jedem Konzerte gespielt werden, aber nicht eine ganze Reihe hintereinander. Zweimal Křenek mit Toch zusammen läßt sich schwer ertragen, zumal die Aufführung immer den Eindruck einer etwas besseren Probe macht. Dirigenten, Solisten und Orchester gaben sich die redlichste Mühe, um die Werke sprechen zu lassen, aber es war eigentlich eine nutzlose Mühe, und man konnte alle Mitwirkenden nur bedauern, besonders die Solisten, wie *Erdmann* mit dem Toch-Konzert, wo über dem Gepolter des Orchesters der Solist nicht zu hören war. Bei diesen Werken kommt einem unwillkürlich die Frage, wen man eigentlich mehr bewundern muß, die Ausdauer der Künstler, die Geduld des Publikums oder die Anmaßung des Komponisten. Dem Publikum riß denn auch die Geduld, als ihm Schönberg vorgesetzt wurde und zwar gleich in doppelter Portion, wie es sich Stiedry unter dem Vorwand der Schwierigkeit des Werkes erlaubte, trotz des energischen Protestes des Publikums. Es ist ja alles schon einmal dagewesen, aber damals war es die Neunte unter Bülow, und nicht Schönberg unter Stiedry. Wenn der letztere seinem Landsmann unbedingt einen Erfolg verschaffen will, so möchte er es auf andere Weise versuchen und nicht gegen den Wunsch des Publikums, jedenfalls des Gros desselben, das nicht gewillt ist, pathologische Musik sich bieten und auf dringen zu lassen.
Unter den Solisten hörten wir Erdmann mit merkwürdigem Programm und mitunter merkwürdiger Auffassung, die vielleicht etwas an Reife vermissen ließ. *Alma Moodi* gab mehrere Violinabende, auffallenderweise aber ohne besonderen Erfolg trotz des eminent Künstlerischen, das in ihrem Spiele liegt. Einen gewaltigen immer sich steigernden Erfolg hatte *Alfred Sittard*, uns schon von der vorigen Saison bekannt. Wieder riß er unser sonst sprödes Publikum durch sein virtuoses temperamentvolles Spiel hin. In drei Konzerten gab er die Meisterwerke der Orgelliteratur: Bach, Händel, Kerll, Buxtehude, Mozart, Reger, Franck. Man weiß bei diesem Künstler nicht, was man mehr bewundern soll, seine Virtuosität, seine Registrierkunst oder das Stilbewußtsein, mit dem er jedes Werk zu Gehör bringt. Zu bemerken ist, daß die hiesige Presse die Konzerte Sittards mit keinem Worte erwähnt hat, weil dieselben in der — Kirche stattfanden, ja man hatte Schwierigkeiten mit dem Arrangement der Konzerte aus demselben Grunde. So ist doch einmal etwas Neues auf der Welt und nicht alles dagewesen. Es zeigt sich, daß Rußland, Verzeihung SSSR, immer noch das Land unbegrenzter Möglichkeiten ist. An Choraufführungen gab es ein Konzert der *Staatskapelle*, die unter *Klimoff* Tanejeffs Kantate »Beim Lesen des Psalmes« aufführte und die »Schöpfung« von Haydn von der *Deutschen Musikgesellschaft* unter *Bertoldy* bei ausverkaufter Petrikirche.

R. Bertoldy

LONDON: Aus den vielen, meist guten, aber nicht immer interessanten Konzerten möchte ich zunächst zwei hervorheben, die sich nur scheinbar antipodisch gegenüberstehen, das des spanischen Gitarristen *Segovia* und den Beethoven-Abend *Artur Schnabels*. Schnabel ließ die ganze Wucht, die explosive Kraft eines op. 106 auf sich und uns wirken, daß wir das Monumentale seiner Leistung fast darüber vergaßen. Segovia überraschte durch die unerwartete Vielseitigkeit der Tonfarbe eines verkannten Instrumentes. Beseelte Clavichordtöne entlockte er seiner Gitarre, die er mit verblüffender Technik meisterte. Wie die Fuge einer von Bach für die Laute geschriebenen Suite in plastischer Klarheit herauskam, grenzte an das Unglaubliche. Die 6. Sinfonie Sibelius', die unter *Sir Henry Wood* zum ersten Male zu Gehör kam, erregte mit ihrer abstrakten Tonspielerei mehr Bewunderung als Begeisterung. Ebenso das vom *Amar-Quartett* in höchster Vollendung gespielte Jarnach-

Quartett; sympathischer berührten die vier kurzen Sätze des Hindemithschen Streichquartetts, dessen Ursprünglichkeit und musikfreudiges Schaffen die nicht allzu zahlreichen Zuhörer des vom »Radio« veranstalteten Konzertes bestrickten.
Ein Bläserkonzert der »*British Music Society*« brachte als Novität ein Trio von *Wilhelm Maler* für Flöte, Klarinette und Fagott, das einen etwas spröden Eindruck hinterließ, nur der langsame Satz, eine »Arie«, ließ auf künstlerische und erfinderische Begabung schließen. Ein fein gearbeitetes, klassisch gestaltetes Trio für Flöte, Oboe und Klavier von Ticciati, sowie ein naiv sich gebendes für Klavier, Oboe und Fagott von Poulenc, das aber viel Triviales mit Frischempfundenem untermischt, stimmten angenehmere Töne an.

L. Dunton Green

MANNHEIM: Reich ist diesmal die Auslese an musikalischen Ereignissen. Der *Philharmonische Verein* ist immer voran, wenn es gilt, neue oder berühmte, schwer erreichbare künstlerische Persönlichkeiten dem hiesigen Musikleben zuzuführen. In den letzten Wochen gelang es ihm einmal, *Richard Strauß* als Dirigenten unseres Nationaltheaterorchesters zu gewinnen, der uns mit der Suite aus der Musik zum »Bürger als Edelmann« und mit seinem »Heldenleben« erfreute und erhob. Zum anderen Male ward uns der Genuß, die Prachtstimme der *Dusolina Giannini* bewundern zu können, die uns eine vokale Feierstunde bereitete, bis auf die leise Neigung der Sängerin, in den Tonarten mit B etwas zu tief zu intonieren. Ein physiologisches Rätsel, über dessen Lösung wir vergebens nachsinnen. In der Parade der Dirigenten, die neuerdings die meisten Konzertinstitute abhalten, erlebten wir einen Abend mit *Hans Knappertsbusch*, der uns die 3. Sinfonie von Brahms, sehr in epische Breiten auseinandergezogen, vermittelte, aber mit einer rhythmisch prägnanter gestalteten Wiedergabe der A-dur-Sinfonie Beethovens manchen Opponenten seiner Auffassungsweise wieder versöhnte. Dann gab *Erich Orthmann*, der für den ständigen Dirigenten *Richard Lert* einmal einsprang, Alfredo Casellas italienische Rhapsodie, die mit ihren nationalen Derbheiten und ihren sonstigen Keckheiten eigentlich mehr amüsierte, als ernstlich neue Probleme der Form und des Ausdrucks aufrollte.
Die schöne satte Stimme *Maria Olszewskas* nahm sich der von Richard Strauß stark beeinflußten Lieder des Abschieds von Erich Wolfgang Korngold an, bei deren Reproduktion das orchestrale Gewebe leider allzusehr das stimmliche Gebaren der Künstlerin bedrückte. In einem Chorkonzert hörte man wieder einmal den Schubertschen »Gesang der Geister über den Wassern«. Ich erwähne dieses doch immerhin genial konzipierte Stück deswegen, weil man bei dieser Gelegenheit sah, wie die Bearbeitungswut heutiger Musiker manchem Werke der Klassik übel mitspielt. Schubert hat zu dem Männerchore, der in seinen tenoralen Spitzen höchste Höhen meidet, eine orchestrale Begleitung geschrieben, die wiederum auf hellen Glanz und massiges Aufgebot verzichtet. Nun hat *Sigmund v. Hausegger* anstatt dieser gedämpften instrumentalen Umhüllung eine volle orchestrale Gewandung dem Stück mitgegeben, die so und so oft über dem Klangniveau des Männerchors liegt und mit ihren Geigen (im Original sind es eben nur Violen) die Tenorstimmen unter sich begräbt.

Wilhelm Bopp

MARBURG (Lahn): *Hermann Stephani*, der den vergangenen Konzertwinter mit einer glänzenden Darstellung der Matthäus-Passion ausklingen ließ, eröffnete die Reihe der dieswinterlichen Veranstaltungen mit drei Konzerten der *Meininger Staatskapelle*. Das erste Sinfoniekonzert leitete *Heinz Bongartz* und stellte sich mit der Ausdeutung der Mozart-Variationen von Max Reger als ein tüchtiger Dirigent vor. Das Werk wurde von einem jüngeren Strauß, der Italienischen Fantasie, und Brahms' Festouvertüre umrahmt. Das zweite Konzert brachte in der stimmungsvollen Universitätsaula Beethovens Septett in Es-dur und das F-dur-Oktett von Franz Schubert. Das Fest fand seinen Ausklang in der Wiedergabe der c-moll-Sinfonie von Brahms und der E-dur-Sinfonie von Bruckner, diesmal unter Hermann Stephanis genialer Leitung.

Kurt Varges

MOSKAU: Flau und langsam setzt die heurige Musiksaison ein. Man sprach im Frühling recht viel über eine ausgebreitete Aktion zugunsten einheimischer Musik, doch scheint der Herbst noch nicht die rechte Zeit für ein derartiges Unternehmen zu sein. Auch ist die energische Organisation des *Rossphil* durchaus nicht so unternehmungslustig wie im vorigen Jahre. Das Feld wird durch das dirigentenlose Orchester behauptet, das durch wöchentliche Konzerte das Interesse der

Moskowiter für sinfonische Musik bestreitet. Auch vermittelte diese Organisation einige Konzerte ausländischer Größen: *Egon Petri* (der jetzt in Rußland sein bestes Arbeitsfeld gefunden hat), *Miron Poljakin* (Neuyork), während der »Rossphil« sich mit drei meisterhaft durchgeführten Orgelabenden *Alfred Sittards* begnügte. Aus dem Gebiete der einheimischen Musik sind nur einige Klavierabende unserer hervorragenden Pianisten *Hermann Neuhaus*, *Konstantin Igremnoff* und des noch ganz jungen *Lew Oborin* zu erwähnen.

Eugen Braudo

PARIS: Die gegenwärtige Saison weist bislang moderner Musik einen sehr beschränkten Platz zu. Es scheint sich hier eine Reaktion vorzubereiten. Vielleicht sind hieran die Beethoven-Feiern schuld, die alle Konzertveranstaltungen begehen. Oder ist es einfach das Publikum selbst, das Rückkehr wünscht — zum schon Bekannten? Sicher ist, daß es die meisten Neuheiten — dabei sind es ihrer nur wenige — mit Kälte empfängt. Zu erwähnen ist im Conservatoire eine Erstaufführung des Balletts von G. Pierné, voller Schönheiten im Klanglichen und Rhythmischen, ferner ein »Diptychon« von Vincent d'Indy, ein symmetrisch gebautes Werk. Bei den Pasdeloup dirigierte *Albert Wolf* das Klavierkonzert von Hindemith (Solist *Hirth*), eine Scheherazade von Paul Pierné und das zweite Klavierkonzert von *Prokofieff*, vom Autor selbst gespielt. *Agreneff* leitete in der »Société de l'Opera russe« eine vollständige Aufführung von Borodins »Prinz Igor«.

Bei den Lamoureux hörte man unter der Leitung von *P. Paray*: die »Emaux bressans« von Busser (für drei Frauenstimmen), ein sinfonisches Gedicht von J. Homberg, »Tanit« von Flaubert, »La Brière« des tüchtigen bretonischen Musikers Ladmirault. *H. Morin* gab eine »Rhapsodie des Pyrénées« von J. Roueigh, während in einem Abend des »International Orchestre philharmonique« *Hans Weisbach* den sinfonischen Prolog zu einer Tragödie von Reger dirigierte.

Moderne Kammermusik brachten das *Hindemith-Quartett* (Werke von Křenek, Hindemith, Foster) und ein Konzert der Revue musicale mit Quartetten und Liedern von Hindemith und Szymanowsky. Ein besonderer Abend war Werken A. Tcherepnines und T. T. Harsanyis gewidmet.

J. G. Prod'homme

REMSCHEID: Als durch den Abbau unserer Oper mit Schluß der vorigen Spielzeit unser städtisches Orchester auf eine Mindestzahl beschränkt wurde, schien es unmöglich, mit dieser kleinen Musikerschar Sinfonien oder die Begleitung größerer Chorwerke auszuführen. Es bedurfte des Wagemuts eines ideal veranlagten, tüchtigen Dirigenten, um unter solchen Umständen das Konzertleben unserer Stadt auf der Höhe zu erhalten. *Felix Oberborbeck* stellte für diesen Winter ein gediegenes Programm von sechs Konzerten auf, die von der Stadt Remscheid und dem Schauspielhaus veranstaltet werden. In den beiden ersten Sinfoniekonzerten wurden unter Oberborbecks sicherer, temperamentvoller Leitung von dem durch auswärtige Musiker verstärkten Orchester Haydns B-dur-Sinfonie (Nr. 12), Beethovens Eroika und Brahms' c-moll-Sinfonie einwandfrei und wirkungsvoll wiedergegeben. Das 1. Chorkonzert brachte Mendelssohns Elias, zwar stark gekürzt, aber vielleicht gerade deshalb recht eindrucksvoll, vom Singverein gut gesungen, mit bewährten Solisten. In der 1. kammermusikalischen Morgenfeier kamen unter der Führung des Konzertmeisters *Melzer* Mozarts Streichquintett g-moll und Spohrs Nonett gut zu Gehör. *Dr. Wagner*

ROSTOCK: Die Beethoven-Feiern begannen mit einer hervorragend schönen und weihevollen Wiedergabe der Missa solemnis, die *Karl Reise* mit dem von ihm geschulten Chore des »Musikvereins 1865« im Stadttheater veranstaltete. Die Abonnementskonzerte unter *Schmidt-Belden* brachten Bruckners 9. Sinfonie, das Heldenleben von R. Strauß und die 4. Sinfonie von Brahms. Von Solisten hörte man *Gieseking* und *Ansorge*, deren Künstlerschaft unbedingte Anerkennung fand, während der Geiger *Vasa Prihoda* nur als seelenloser Hexenmeister eingeschätzt werden konnte. Als vielversprechende Pianistin wurde die jugendliche *Dorothea Braus* begrüßt, während der Amerikaner *Walter Burle Marx* als Pianist und Komponist höhere Ansprüche nicht zu befriedigen vermochte.

Wolfgang Golther

WEIMAR: Den 60. Geburtstag *Waldemar v. Baußnerns*, der von 1909 bis 1916 Direktor der Weimarischen Musikschule war, feierte Weimar mit drei Konzerten. *Praetorius* gab im Deutschen Nationaltheater zwei Sinfoniekonzerte mit der ausgezeichneten Staatskapelle. Das erste Konzert brachte nach dem

»Psalm der Liebe«, der von *Elsbeth Bergmann-Reitz* vorbildlich gesungen wurde, die *Uraufführung* der 7. Sinfonie. Diese sog. »Ungrische« aus drei Sätzen bestehende Sinfonie ist im zweiten und dritten Teil sehr bedeutungsvoll. Der Schlußsatz besteht aus Variationen und Finale über das alte Volkslied »Die ungrischen Husaren«. In einem zweiten Abend ließ Praetorius die abendfüllende 3. Sinfonie »Leben«, die in Goethes »Ganymed« ausklingt, an den übersättigten Ohren vorüberziehen. Die Staatliche Musikschule gedachte ihres früheren Direktors mit einem Kammermusikabend, der neben dem »Weimarer Trio« vier von *Max Strub* hinreißend dirigierte Choralinventionen bot, in denen Baußnern die geschlossene, bezwingende Form fand, die man so oft bei ihm vermißt.

Otto Reuter

ZÜRICH: Der Anfang der dieswinterlichen Saison stand unter dem Zeichen der Jubiläen. Mitte September feierte das *Zürcher Konservatorium*, die Schöpfung Friedrich Hegars, mit drei Konzerten sein 50jähriges Jubiläum. Einen halben Monat später, anfangs Oktober, beging der älteste stadtzürcherische Männerchor, der vom Sängervater Hans Georg Nägeli gegründete *Männerchor Zürich* die Gedenkfeier seines 100jährigen Bestehens. Das Festkonzert brachte als wertvolle Bereicherung der Männerchorliteratur *Hermann Suters* letzte Komposition, den äußerst anspruchsvollen Chor »Dem Sonnengott«, dem Männerchor zu seinem Jubelfeste gewidmet. Neben dieser entschieden nach Verinnerlichung strebenden Komposition war das zweite *uraufgeführte* Werk, des jetzigen Chordirigenten *Hermann Hofmanns* »Nach neuen Meeren«, mehr nur von epigonaler Bedeutung.

Im Rahmen der Abonnementskonzerte kam Mitte November unter des Komponisten Leitung ein neues Variationenwerk für Cello *(Emanuel Feuermann)* und Orchester op. 14 von *Walte Schultheß* zur ersten Zürcher Aufführung, ein Werk, das des noch jungen, begabten Zürcher Komponisten weiteren Entwicklungsgang nach Tiefe und Wesenhaftigkeit eindrucksvoll dokumentierte. Auch im offiziellen Kammermusikzyklus brachte das 2. Konzert interessante Novitäten: als stark empfundenes, klanglich exquisites Streichtrio (für zwei Violinen und Bratsche) die Serenade op. 12 von *Zoltan Kodály*, der sich hier die Herzen der Musikfreunde namentlich mit seinem »Psalmus Hungaricus« erobert hat; dann als weniger eindeutig sympathisch, aber mit Achtung aufgenommene kleine Pralinés die sechs kurzen, pikant-aphoristischen Bagatellen für Streichquartett op. 9 des Schönberg-Schülers *Anton von Webern*.

Der Sektion Schweiz der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik verdanken wir die Bekanntschaft zweier neuer Werke des Pariser-Schweizers *Arthur Honegger:* das Orchestervorspiel zu Shakespeares »Der Sturm« bildete eine Enttäuschung, nicht so das witzige, wenn auch geistig keineswegs überladene Concertino für Klavier und Orchester, dessen Solopart des Komponisten Gattin, *Andrée Honegger-Vaurabourg*, ausgezeichnet spielte. Unter den privaten Institutionen widmet sich an erster Stelle *Alexander Schaichets Kammerorchester Zürich* neuer Musik. Sein Oktoberkonzert ließ von dem fruchtbaren Zürcher Komponisten *Reinhold Laquai* eine Suite für Streichorchester zum erstenmal erklingen, erreichte mit dem ebenfalls *uraufgeführten* Konzertstück des Finnen *Aarre Merikanto* seinen Tiefpunkt, um sich dann in dem am letzten deutschen Tonkünstlerfest erfolgreichen sinfonischen Chorwerk »Das Leben« (op. 13) des Österreichers *Joseph Meßner* wieder auf erfreuliches und auch erfreulich empfundenes Niveau zu heben.

Eine feine Gabe der jüngsten Zeit war das durch des Komponisten Mitwirkung geadelte Kirchenkonzert des *Häusermannschen Privatchors* (Leitung *Hermann Dubs*) mit Werken von *Heinrich Kaminski*, das als bedeutende Neuheit die sechsstimmige Motette »Der Mensch« mit Altsolo *(Ilona K. Durigo)* zur glorreichen *Uraufführung* brachte. Das äußerst schwierige Werk bildet ein stark nach innen gerichtetes, in seiner Klangabstufung von Altsolo und Chor fein gemeistertes und von schönster Weihestimmung beseeltes Zeugnis von Kaminskis Religiosität, gehaltvoll und tiefernst.

Als außergewöhnliche Gastkonzerte seien lediglich registriert der Ravel-Abend mit der persönlichen Mitwirkung *Maurice Ravels* und *Fritz Kreislers* Auftreten in einem Extra konzert der Tonhallengesellschaft.

Ernst Tobler

ZEITGESCHICHTE

OPERNSPIELPLAN

NÜRNBERG: Die Oper »Amarapura« des jungen Zürcher Komponisten *Robert Blum*, Text von *Egon Neudegg*, wurde vom Stadttheater zur *Uraufführung* angenommen.

ZITTAU: Im *Stadttheater* kam die Oper »Das verkaufte Lied« der Schweizer Komponistin *Lily Reiff* zur *Uraufführung*.

KONZERTE

AMSTERDAM: *Francis Aranyi* veranstaltete die Erstaufführung von Szymanowskys Violinkonzert unter Leitung Pierre Monteux' mit dem Concertgebouw-Orchester.

BADEN-BADEN: *Margarete Olden-Mehlich* brachte mit außergewöhnlichem Erfolg »Das Parzenlied« von *Robert Kahn* (für Altstimme und Orchester) zu *Uraufführung*.

ZITTAU: Das *Collegium musicum Zittaviense* veranstaltete unter Leitung von *Bernhard Seidmann* eine Morgenfeier mit Kammermusik von Heinrich Marschner (geb. 1795 in Zittau), bei der ein Klavierquartett sowie Gesänge für drei Frauenstimmen zur Aufführung gelangten.

TAGESCHRONIK

Auf dem letzten Internationalen Kongreß der geistigen Arbeiter, der im April vorigen Jahres in Wien stattfand, wurde angeregt, eine *internationale Zentralstelle für Musik in Wien* zu gründen mit der Aufgabe, die beruflichen Interessen der lehrenden, schaffenden und konzertierenden Musiker zu vertreten. Das Pariser Generalsekretariat hat nun die auf dem Wiener Kongreß befürwortete Anregung gutgeheißen und in einer Zuschrift mitgeteilt, daß in der letzten Sitzung des Obersten Rates des Weltverbandes der geistigen Arbeiter beschlossen wurde, diese Zentralstelle in *Wien* zu errichten.

In *Genf* und *Frankfurt a. M.* werden *internationale Musikausstellungen* veranstaltet. Die Leitungen der beiden Ausstellungen haben sich mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer dahin verständigt, daß sie bei der Festsetzung der Termine aufeinander Rücksicht nehmen und ihre Unternehmungen gegenseitig fördern werden. Danach wird die Ausstellung in Genf vom 28. April bis zum 22. Mai, die in Frankfurt a. M. vom 11. Juni bis zum 28. August 1927 stattfinden. In Frankfurt a. M. wird auch das *Musikfest der Internationalen Gesellschaft für neue Musik*, 1927 zum erstenmal in Deutschland, und das diesjährige *Musikfest der Reger-Gesellschaft* tagen.

Die Stadt *Wien* trifft Vorbereitungen für ein im Frühling stattfindendes, mehrere Wochen umfassendes großes *Musikfest*.

Anläßlich des hundertsten Todestages Ludwig van Beethovens hat der *preußische Staat einen Beethoven-Preis* geschaffen, der von der *Preußischen Akademie* jährlich an hervorragend begabte, strebsame jüngere oder anerkannte ältere Tonsetzer, die die deutsche Reichsangehörigkeit besitzen, verliehen wird. Der Preis beträgt jährlich 10000 Mark und gelangt stets am 26. März, dem Todestag Beethovens, zur Auszahlung.

Das Beethoven-Haus in Bonn bereitet zur 100. Wiederkehr von Beethovens Todestag am 26. März 1927 im Verein mit den behördlichen Stellen eine bedeutsame Erweiterung seines Arbeitsgebietes vor: die Gründung eines *wissenschaftlichen Forschungsinstituts*, das den Namen *Beethoven-Archiv* tragen soll.

Der Berliner Magistrat hat in einer Sitzung die in Aussicht genommene Ausschreibung eines Wettbewerbes für eine plastische Beethoven-Ehrung nicht genehmigt. Das geschah im wesentlichen, weil im Laufe der Beratung *andere Vorschläge für eine Beethoven-Ehrung* laut geworden sind, die einer sorgfältigen Prüfung bedürfen.

Aus salzburgischem Privatbesitz wurde ein wertvolles *Jugendbildnis Mozarts* für das Mozart-Museum in Salzburg erworben. Es stellt den etwa 18jährigen Mozart ohne Idealisierung dar. Der Kaufpreis betrug 12000 Schilling.

Der Mitteldeutschen Ausstellungs-Gesellschaft ist es gelungen, das *Material über den Aufenthalt Richard Wagners in München und seine Freundschaft mit König Ludwig II.* zur erstmaligen Veröffentlichung auf der *Deutschen Theaterausstellung Magdeburg 1927* zu gewinnen. Es handelt sich um das gesamte Originalmaterial, das bisher von der Krongutverwaltung der bayerischen Regierung streng gehütet wurde; diese hat sich vor kurzem entschlossen, ihre Schätze zu einem *Richard-Wagner-Museum auf Schloß Herrenchiemsee* zu vereinigen. Bevor dies geschieht, wird nunmehr auf Grund eines Vertrages das gesamte Material auf der Magdeburger Theaterausstellung erstmalig der Öffentlichkeit erschlossen.

Ein Wiener Komitee unter dem Vorsitz des Bundespräsidenten Dr. Hainisch hat einen Aufruf für die Errichtung eines *Wiener Denkmals für Gustav Mahler* erlassen.

Die *Sammlung der Wilhelm Heyerschen Musikerautographen*, die größte ihrer Art, umfaßt allein 1700 Musikstücke und 22000 Musikerbriefe. Der jüngst bei *Henrici in Berlin* zur Versteigerung gelangte Teil begegnete stärkstem Interesse. Nicht nur der deutsche, auch der ausländische Handel waren maßgebend vertreten. Viele Kostbarkeiten wanderten ins Ausland, namentlich in die Schweiz. Das Gesamtergebnis beläuft sich auf etwa 180000 Mark.

Das Physikalische Institut der *Londoner Universität* hat eine eigene Abteilung für das *Studium der Akustik* eingerichtet.

Die *Musical Fund Society in Philadelphia* hat ein *internationales Preisausschreiben für Kammermusikkompositionen* erlassen. Die Preise betragen 5000, 3000 und 2000 Dollars. Zugelassen werden Werke für drei, vier, fünf oder sechs Instrumente. Verwendung von Singstimmen ist nicht gestattet. Die Bewerber können erklären, daß sie nur für den ersten Preis kandidieren. Partitur und Stimmen müssen miteingesandt werden. Die Einsendungen sind mit einem Kennwort zu versehen; der Name des Komponisten ist in versiegeltem Umschlag unter dem gleichen Kennwort beizufügen. Die Gesellschaft behält sich für die preisgekrönten Werke das Aufführungsrecht für die ersten drei Monate vor. Einsendungen müssen bis zum 31. Dezember 1927 an die *Musical Fund Society*, 407, Samson Street, Philadelphia-Pennsylvanien (USA.) erfolgen.

Der Hamburger Komponist *Hermann Erdlen* hat für seine »Passacaglia und Fuge« über ein Thema von Erwin Lendvai für großes Orchester, op. 1, beim *Internationalen Musik-Preisausschreiben in Philadelphia* den Sinfonie-Preis in Höhe von *1000 Dollar* zugeteilt erhalten.

Robert Reitz, Weimar, hat ein Streichquartett gegründet, das aus den Herren *Willy Müller* (Violine), *Herbert Groß* (Viola) und *Walter Schulz* (Cello) besteht und sich »Reitz-Quartett« nennt.

In *Weimar* hat sich unter Führung von *Bruno Hinze-Reinhold* als Pianisten eine *Trio-Vereinigung* gebildet, der als Geiger *Max Strub* und als Cellist *Walter Schulz* angehören.

Der *Universität Halle* wurde eine *historische Barockorgel* geschenkt. Das ausgezeichnete Werk ist mit 22 klingenden Stimmen das größte dieser Art und übertrifft moderne Orgeln weit an Klangschönheit und Ausgeglichenheit.

Der Provinziallandtag hat der Stadt *Kiel* eine Beihilfe bis zu 100000 Mark zur *Erhaltung der Oper* und des Orchesters zunächst für das Etatsjahr 1927 bewilligt; dadurch wird die Schließung der Kieler Oper vermieden.

* * *

Die *Hannoversche Musikakademie* konnte unlängst auf ein *125jähriges Bestehen* zurückblicken.

Frau *Cosima Wagner* beging am Weihnachtstage ihren 90. Geburtstag.

Die Stadt *Graz* hat *Wilhelm Kienzl*, der am 17. Januar seinen 70. Geburtstag feierte, zum *Ehrenbürger* ernannt.

* * *

Der Vorstand der Funkstunde A.-G.-Berlin hat die Stelle eines *Intendanten* geschaffen, dem die *Oberleitung des künstlerischen Betriebes* des *Berliner Rundfunks* übertragen wird. Für diesen Posten wurde der Intendant des Wiesbadener Staatstheaters, *Carl Hagemann*, verpflichtet.

Intendant *Paul Bekker* (Kassel) geht für den nach Berlin berufenen Carl Hagemann nach Wiesbaden an das Staatstheater. — Der Operndirektor des Prager deutschen Theaters *Alexander v. Zemlinsky* ist an die *Berliner Oper am Platz der Republik* berufen worden; er wird den Posten mit Beginn der neuen Spielzeit antreten. — Ebendorthin wurde *Hanns Schulz-Dornburg* vom Reußischen Theater in Gera als *Oberspielleiter* verpflichtet. — Als Nachfolger Ferdinand Wagners wurde *Josef Krips* (Dortmund) unter der amtlichen Bezeichnung *Generalmusikdirektor* für die Opernleitung des *Badischen Landestheaters* verpflichtet. — Generalmusikdirektor *Rudolf Schulz-Dornburg* wird am Ende der laufenden Spielzeit die Opernleitung am Stadttheater Münster niederlegen, um einem Ruf der Stadt *Essen* als *Operndirektor* und künstlerischer Fachberater zu folgen.

Kapellmeister *Robert Heger* wurde unter Verleihung des Professortitels als Dozent an die *Wiener Hochschule für Musik* berufen.

AUS DEM VERLAG

Im Verlag Georg Kallmeyer erscheint der 3. Teil des »*Kanon*« von *Fritz Jöde*. Er enthält eine Reihe von Kanons aus der neuesten Zeit (Kahn, Knab, Ramin, Mendelssohn). Als Nr. 10 der Beihefte zum »Musikanten« werden Zwiegesänge aus der Sammlung von *Georg Rhau* (Wittenberg 1545) durch *Hermann Reichenbach* veröffentlicht. Wer einen Gesamtüberblick über die Erscheinungen des Verlages gewinnen

will, findet ihn in dem stattlichen Verzeichnis »*Die Arbeit des Jahres 1926*«.

Im Verlag Moritz Diesterweg wird die Volksliedersammlung in einem Bande »Volkslieder von der Mosel und Saar mit Bildern und Weisen« fortgesetzt.

Chr. Friedrich Vieweg gibt ein Schulgesangbuch von *W. Hermann* und *Fr. Wagner* heraus, das für höhere Lehranstalten und Mittelschulen nach den ministeriellen Richtlinien bearbeitet ist.

Der *Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst* veröffentlichte jüngst in zweiter Auflage das Verzeichnis sämtlicher erschienenen Werke von Hans Pfitzner mit einem Vorwort von Alexander Berrsche »Hans Pfitzner und die absolute Musik« (Verlag *Otto Halbreiter, München)*.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Im 54. Lebensjahr verstarb der Regisseur der Berliner Staatsoper, *Josef Höpfl*. Er wirkte ursprünglich als Heldenbariton an der Dresdener Staatsoper, wurde von Schillings als Operndramaturg nach Berlin gerufen und bei Eröffnung der Kroll-Oper zum Regisseur ernannt.

—: Im Alter von nur 44 Jahren ist der vorzügliche holländische Geiger *Louis van Laar* gestorben. Die jüngste Generation der Musiker erinnert sich kaum an das, was van Laars Hauptverdienst war. Im Verein mit dem trefflichen Brüsseler Cellisten *Marix Loevenson* begründete van Laar gegen 1910 jene denkwürdigen Konzerte neuerer Kammermusik, die bis zum Ausbruch des Krieges eine fruchtbare und wichtige Pflegestätte neuer Kunst waren, in einer Zeit, die nicht gleich der gegenwärtigen die Jugend auf den Schild hob. Jahre hindurch hörten damals die Berliner Musikfreunde meistens unentgeltlich bei van Laar, Loevenson und Genossen (darunter Leonid Kreutzer, Leo Kestenberg, Max Trapp, James Simon u. a. als ständige Partner am Klavier) die neuere Kammermusik aus Deutschland, Österreich-Ungarn, Rußland, Holland, Belgien, Frankreich, Italien. Es gibt kaum einen Komponisten von Bedeutung aus jenen Jahren, dem man nicht begegnet wäre in den 50—60 Quartett-, Trio-, Sonatenabenden, die van Laar am Pult der ersten Geige anführte. Ungemein viel hat das musikalische Berlin jenen international gerichteten, anregsamen und künstlerisch hochstehenden Veranstaltungen zu danken. Der Krieg zerstörte diese ideal aufgefaßten Bestrebungen und entzog der Kunst van Laars ihren eigentlichen Boden. Louis van Laar stammt aus Utrecht. Er wurde als 15jähriger bevorzugter Schüler von Henri Marteau in Genf, wurde später als zweiter Geiger in das Marteau-Quartett aufgenommen und reiste jahrelang mit dem Quartett durch ganz Europa. Marteau brachte ihn nach Berlin mit. Fast 20 Jahre lang lebte der Holländer van Laar in Berlin. Auch als Lehrer am Sternschen Konservatorium wirkte er in stiller Pflichterfüllung segensreich. *Hugo Leichtentritt*

—: Opernsänger *Emil Stammer*, einer unserer besten Wagner-Interpreten der ehemaligen Königlichen Oper, verschied im Alter von 68 Jahren.

—: *Carl Markees*, Professor an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, ist 61jährig verstorben. Er war nicht nur ein geschätzter Musikpädagoge, sondern auch als vortrefflicher Quartettspieler bekannt.

—: Im Alter von 67 Jahren verschied der Gesangsmeister Professor *Max Alfieri*, der eine Anzahl der bekanntesten europäischen Sänger in seiner Schule ausgebildet hat.

BAD SALZBRUNN: *Reichsgraf Bolko von Hochberg* verstarb hier im Alter von 83 Jahren. Graf Hochberg war 15 Jahre lang (bis zum Jahre 1903) Intendant der Königlichen Schauspiele in Berlin.

FLORENZ: Die hochbedeutende italienische Sopranistin *Ida Isori*, eine der würdigsten Vertreterinnen des Bel canto, ist im 51. Lebensjahr verstorben. Ida Isori debütierte auf dem Theater, widmete sich 1896 aber dem Konzert — vor allem dem klassischen Stilgesang. Mit ihrem Gatten, dem Pianisten Paolo Litta, begründete sie in Florenz den Musikverein Libera estetica und daselbst 1910 die Scuola del Bel canto.

MOSKAU: Im Alter von 70 Jahren starb der Professor des Moskauer staatlichen Konservatoriums *Alexander Dmitriewitsch Kostalskij*. Kostalskij, einer der bedeutendsten russischen Kirchenkomponisten, schwenkte nach der Revolution stark nach links und lieferte eine Anzahl gut durchgearbeiteter Chöre auf politisch radikale Texte. Von großem wissenschaftlichen Wert ist sein Buch über die Grundlagen des russischen Musiksystems. Auch gehört ihm ein merkwürdiges Requiem für die Kriegsgefallenen, in dem kirchliche Melodien sämtlicher kriegführender Völker Verwendung fanden.

PRAG: Der Präsident der Prager deutschen Musikakademie, Universitätsprofessor Dr. *August Sauer* ist im 72. Lebensjahr gestorben.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Mjaskovskij, N.: op. 23 6. Sinfonie. Univers.-Edit., Wien.
Prokofieff, Sergei: op. 33 bis. Suite symphonique de l'opéra L'amour des trois oranges. Russ. Mus.-Verl., Berlin.
Sibelius, Jean: op. 112 Tapiota. Tondichtung. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

b) Kammermusik

Bedford, Herbert: Divertimento f. Pfte u. Strings. Goodwin & Tabb, London.
Bonner, Eugène: Quintett p. 2 V., Alto, Vcelle et Piano. Senart, Paris.
Casadesus, Francis: London Sketches. Petite Suite humoristique p. 2 Fl., 2 Hautbois, 2 Clarin., 2 Bassons et 2 Cors. Deiss & Crépin, Paris.
Cassado, Gaspar: Trio f. Pfte, V. u. Vcell. Univers.-Edit., Wien.
Devrusse, Godefroid: Sonate p. V. et Piano. Senart, Paris.
Ehrmann, R.: Sonate p. Piano et Vc. Senart, Paris.
Geierhaas, Gustav: Drei Sätze f. V., Bratsche u. Vcell. Tischer & Jagenberg, Köln.
Jirak, K. B.: op. 26 Sonate f. Viola u. Pfte. Simrock, Berlin.
Laparra, Raoul: Suite p. Flûte et Piano. Heugel, Paris.
Lucas, Blanche: Sonate p. V. et Piano. Senart, Paris.
Monnikendam, Marius: Sonate p. Vc. et Piano. Senart, Paris.
Roger, Jean: Poème p. V., Vc. et Piano. Senart, Paris.
Spalding, Eva Ruth: Sonate p. Viol. et Piano. Senart, Paris.
Strawinskij, Igor: Suite p. Viol. et Piano d'après des thèmes, fragments et morceaux de Giambatista Pergolese [Pulcinella-Suite]. Russ. Mus.-Verl. Berlin.
Tansman, Alexandre: Sonatine p. Flûte et Piano. Senart, Paris.
Ysaye, Théo: Quintette p. 2 V., Alto, Vc. et Piano. Senart, Paris.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Beer, Leop. J.: op. 42 Dorfbilder. 8 kleine Vortragsstücke f. V. (1. Lage) u. Pfte. Steingräber, Leipzig.
Bellardi, Rudolf: Deutsche Klaviermusik des Barock. Instruktive Auswahl. Cotta, Stuttgart.
Belliard, Mavima: Rhapsodie Polonaise p. Piano. Senart, Paris.
Berg, Alban: Kammerkonzert, Ausg. f. Viol. u. Pfte. Universal-Edition, Wien.
Blanchard, Simone: Cyrnos. Quatre Pièces p. Piano, Senart, Paris.
Bullerian, Hans: op. 41 Konzert f. Vcell. Simrock, Berlin.
Cornmette, Edouard: 14 pièces brèves p. grand Orgue. Durand, Paris.
Cuccoli, A.: Dieci studi tecnici — Scuola delle Ottave. 30 esercizi tecnici p. Vcello. Zanibon, Padova.
Desportes, E.: Trois petits contes p. Clarin. et Piano. Deiß, Paris.
Enesco, Georges: Sonate (fis) p. Piano. Enoch, Paris.
Francke, Wilhelm: Der deutsche Choral in Kirche, Schule u. Haus. F. Harmon. od. Org. Gerdes, Köln.
Gerlt, Richard: Klaviergedichte 2. Folge. Molldur-Verlag, Hildesheim.
Grosz, Wilhelm: op. 21 Sonate f. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Hoyer, Karl: op. 36 Toccata u. Fuge f. Org. Simrock, Berlin.
Juel-Frederiksen, Emil: Stimmungen v. Island u. Farö. — Tonbilder aus Skandinavien. Suiten f. Pfte. Junne, Leipzig.
Noël-Gallon: Improvisation et Allegro p. Harpe chromatique. Deiß, Paris.
Paccagnella, E.: Metodo p. lo studio di Pfte. 1. Edit. Nuova didattica e pedagogia musicale, Milano.
Palaschko, J.: op. 73 Venti studi facili p. Viol. Ricordi, Milano.
Peters, Rudolf: op. 13 Zwei Präludien f. Klav. Simrock, Berlin.
Salzedo, Charles: Cinq Préludes p. Harpe. Heugel, Paris.
Sinding, Christian: op. 128 Fünf Klavierstücke. Cranz, Leipzig.
Striegler, Joh.: Hohe Schule des Violinspiels. Merseburger, Leipzig.
Woollett, Henri: Impressions de voyage p. Piano. Senart, Paris.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Desportes, E.: Pour une pomme. Sketch normand en 1 acte. Deiß & Crépin, Paris.
Klages, Adolf: op. 46 Ein Christabend im Dorfe. Musikal. Weihnachtsspiel in 1 Aufzuge. Kistner & Siegel, Leipzig.
Křenek, Ernst: op. 45 Jonny spielt auf. Universal-Edit., Wien.

Saminski, Lazare: La Galliarde d'une peste joyeuse. Opéra-ballet en 1 acte. Senart, Paris.

Tscherepnin, Alex.: op. 35 Ot—Ot. Szenen aus dem Studentenleben nach einem Drama v. L. Andrejev. Univers.-Edit., Wien.

b) Sonstige Gesangsmusik

Beydts, Louis: Six ballades françaises de Paul Fort p. une voix et Piano. Senart, Paris.

Braunfels, Walter: op. 37 Große Messe. Univers.-Edit., Wien.

Cras, Jean: Dans la montagne. 5 choeurs à 4 voix d'hommes. Senart, Paris.

Frischenschlager, Friedrich: op. 22 Heilige Nacht f. Alt u. Pfte. — Trio. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Haas, Joseph: op. 68 Gesänge an Gott f. hohe Singstimme u. Pfte. — op. 72 Deutsche Vesper f. 5st. gem. Chor. Schott, Mainz.

Herrmann, Hugo (Reutlingen): op. 26 Galante Feste. Suite f. Alt, V., Vcell. u. Klav. — op. 30 II. Kammerkantate f. Kammerchor, Streichquint., Klarin. u. Horn noch ungedruckt.

Hirschberg, Walter: 8 deutsche Volkslieder f. Ges. m. Pfte. Simrock, Berlin.

Hoendervanger, W.: Da droben auf dem Berge. 5 geistl. Lieder m. Pfte. Wagenaar, Utrecht.

Istel, Edgar: Fern im Süd. Spanisches Liederalbum. Weinberger, Wien.

Kaehler, Willibald: op. 20: Abendlied (Gottfr. Keller) f. klein. gem. Chor m. Klav. od. kl. Orch. Merseburger, Leipzig.

Kaun, Hugo: Herr, dir in die Hände f. 7st. Männerchor. Tischer & Jagenberg, Köln.

Kletzki, Paul: op. 15 Acht Lieder m. Pfte. Simrock, Berlin.

Kluge, Albert: op. 75 Sinfonietta im Walde. F. 4 bis 8st. Männerchor. Hoffarth, Dresden.

Knöchel, Wilhelm: op. 21 Zwei 4st. Frauenchöre. Hug, Leipzig.

Lemacher, Heinr.: op. 2 Fronleichnams-Messe f. gem. Chor. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Lendvai, Erwin: op. 24 Tatra. 5 Volksweisen f. 4st. Männerchor. Schott, Mainz.

Lindner, Valerie u. Otto: Tanz u. Lied um 1850. Eine Sammlung heiterer Zwiegesänge f. Frauen- u. Männerst. m. Pfte. Hofmeister, Leipzig.

Mendelssohn, Arnold: op. 87 Nr. 1 Passionslied f. 2 Frauenst., gem. Chor m. Streichorch. u. Org. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Middecke, Rudolph: op. 25 Die vier Jahreszeiten. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Ehrler, Leipzig.

Müller, Karl Ludwig: op. 3 Sechs Lieder, Gedichte von Hertha Kenner f. Ges. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Nöthling, E.: Weihnachtslieder. Ein Zyklus f. 1 Singst. m. Pfte. Continental-Verlag, Berlin.

Pestalozzi, Heinrich: Lust und Leid der Kinderzeit. 25 Kinderlieder m. Pfte. Wernthal, Berlin.

Peters, Rudolf: op. 14 Sechs Lieder m. Pfte. Simrock, Berlin.

Pizzetti, Ildebrando: Due canzoni corali. Poesi popolari greche. Nr. 1 à 4 voci; 2 à sei voci dispari. Ricordi, Milano.

Prohaska, Karl: op. 24 Lieder f. Singst. m. Orch. Doblinger, Wien.

Quiel, Hildegard: Zwei Weihnachtslieder m. Pfte. Callwey, München.

Raphael, Günther: op. 15 Fünf Marienlieder f. Frauenchor. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Reinitz, Bela: Es wird gehn. 8 Lieder; Klabund-Lieder (Das rote Lied 2) f. Ges. m. Pfte. Univers.-Edit., Wien.

Rentz, August: Ein Traumlied f. Singst. m. Org. Böhm & Sohn, Augsburg.

Roesgen, Marguerite: Pannyre aux talons d'or pour chant, Flûte, Harpe ou Piano. Senart, Paris.

Roose, H.: op. 18 Weihnachtslieder f. e. mittl. St. m. Pfte. Majer, Basel.

Rosegger, Sepp: op. 12 Eine Weihnachtsandacht f. Deklam. u. gem. od. Frauenchor m. Pfte od. Streichorch. Max Brockhaus, Leipzig.

Rüdinger, Gottfr.: op. 62 Acht alte Weihnachtslieder f. 1—3st. Frauen- oder Kinderchor m. Pfte. (Org.) — op. 63 Im Wald und auf der Heide. 22 Volkslieder f. gem. Chor. Volksvereins-Verl., M.-Gladbach.

Schaaf, Jodokus: Niederrheinische »Sankt Martinslieder« f. Ges. m. Pfte. Suppan, Düsseldorf.

Schalit, Heinr.: op. 12 Frühlingslieder f. 1 hohe Singstimme u. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Scheffler, John Julia: op. 145 Alte flandrische Volksweisen f. Männerchor bearb. Hug, Leipzig.

Schlensog, Martin: Unsre große Sünde und schwere Missetat. Passionsmus. f. Chor u. Solost. a capp. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Schmid, Heinr. Kaspar: op. 49 Drei Männerchöre — op. 51 Waldeinsamkeit f. Männerchor m. Blasorch. — op. 52 Der Tiroler Nachtwache f. Männerchor, Blasorch., Glocken u. Org. Schott, Mainz.
— op. 50 Vier Tongedichte f. Männerchor. Leuckart, Leipzig.

Schmid-Kayser, Hans: Fünf Gedichte von Maria Richter f. Singst. m. Laute u. Viol. Vieweg, Berlin.

Schneider, Bernhard: op. 53 Aus güldnem Brunnen, 33 deutsche Volkslieder f. gem. Chor. Steingräber. Leipzig.

Schönberg, Arnold: op. 27 Vier Stücke f. gem. Chor; op. 28 Drei Satiren f. gem. Chor. Univers.-Edit., Wien.

Schubert, Edmund: op. 32 Sechs leichte kleine Motetten f. 3st. Frauenchor; op. 34 Wir preisen selig! Neun geistl. Lieder f. 1 Singst. mit Org. od. Harmon. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.

Sehlbach, Erich: Vier Gedichte von F. Hebbel f. mittl. St. m. Pfte.; op. 8 Liederkreis aus »Dichter und ihre Gesellen« v. Eichendorff f. Ges. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.

Siegl, Otto: op. 47 Drei schlichte Marienlieder f. gem. Chor. — op. 49 Zwei Männerchöre. Böhm & Sohn, Augsburg.
— op. 48 Missa mysterium magnum f. gem. Chor a capp. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach.

Stapf, Oskar: op. 125 Weihnachten. 12 gem. Chöre üb. weihnachtliche Texte. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.

Szymanowsky, Karol: op. 31 6 Lieder der Märchenprinzessin; op. 48/3 Berceuses f. Ges. m. Pfte. Univ.-Edit., Wien.

Thomas, Kurt: op. 6 Passionsmusik nach d. Evang. Markus f. gem. Chor a cappella. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Weismann, Wilhelm: Italienische Madrigale f. gem. Chor. Schott, Mainz.

Windsberger, Lothar: op. 36 Missa symphonica. Schott, Mainz.

Wittwer, Chr.: Macht hoch die Tür, die Tore weit. Kantate f. gem. Chor, Soli u. Org. Ruh & Walser, Adliswil-Zürich.

Wöss, Josef V.: op. 8 Missa in adorationem ss. redemptoris sex vocum. Univers.-Edit., Wien.

Zöllner, Heinr.: op. 153 Adventslied f. doppelten Männerchor m. Bar.-Solo. Fritz Müller, Karlsruhe.

Zschiegner, Fritz: Requiem (Hebbel) f. gr. Männerchor u. Knabenst. Tischer & Jagenberg, Köln.

III. BÜCHER

Altmann, Wilhelm: Reger-Katalog. Vollständiges Verzeichnis sämtlicher im Druck erschienenen Werke, Bearbeitungen und Ausgaben Max Regers. 2. Aufl. N. Simrock, Berlin u. Leipzig.

Bach-Jahrbuch, 22. Jahrgang. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bie, Oskar: Das deutsche Lied. S. Fischer, Berlin.

Böttcher, Georg: Der Chorleiter als Orchesterdirigent. Merseburger, Leipzig.

Brömme, Otto: Der veranschaulichte Sprech- und Gesangton. Merseburger, Leipzig.

Brugnoli, A.: Dinamica pianistica. Trattato sull' insegnamento razionale del Pfte. Ricordi, Milano.

Buck, Rudolf: Wegweiser durch die Männerchorliteratur. Limpert, Dresden.

Dickey, Frances M. and Franck, Eilene: Melody writing and ear training. Oliver Ditson Comp., Boston.

Frimmel, Theodor: Beethoven-Handbuch. 2 Bde. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Gilson, Paul: Traité d'Harmonie. Vol. 3. Cranz, Leipzig.

Harburger, Walter: Form und Ausdrucksmittel in der Musik. Engelhorn, Stuttgart.

Kallenberg, Siegfried: Richard Strauß. Leben und Werk. Reclam, Leipzig.

Kapp, Julius und Jachmann, Hans: Richard Wagner und seine erste »Elisabeth« Johanna Jachmann-Wagner. Dom-Verlag, Berlin.

Lach, Robert: Die Bruckner-Akten des Wiener Universitäts-Archives. Stracke, Wien.

Landé, Franz: Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß einer Theorie der lebendigen Musik. Merseburger, Leipzig.

Migot, Georges: Jean Huré. Senart, Paris.

Peters, Illo: Die Grundlagen der musik. Einführung in ihre mathematisch-physik. u. physiolog.-psycholog. Bedingungen. Teubner, Leipzig.

Plaisant, Marcel: Chopin. Durand, Paris.

Riesemann, Oskar: Geschichte der russ. Musik — s. Ssabanejew.

Roedemeyer, Friedr. Karl: Vom Wesen des Sprechchores. Bärenreiter-Verlag, Augsburg.

Schmidt-Phiseldok, Kay: Musikalienkatalogisierung. Ein Beitrag zur Lösung ihrer Probleme. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Strauß, Johann: Briefe, mitgeteilt von Adele Strauß. Verlag f. Kulturpolitik, Berlin.

Ssabanejew, L.: Geschichte der russ. Musik, bearb. v. Osk. v. Riesemann. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Velde, Ernest van de: Anecdotes musicales. Van de Velde, Tours.

Vobach, Fritz: Handbuch der Musikwissenschaften. Aschendorff, Münster i. W.

Wegmann, Minette: Der primäre Ton am Klavier. Ein neues tontechn. Werk. Litolff, Braunschweig.

Willms, Franz: Führer zur Oper Cardillac von Paul Hindemith. Schott, Mainz.

Winkler, Julius: Die Technik des Geigenspiels. IV. Teil. Doblinger, Leipzig.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16

Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

BEETHOVEN

ZUM 26. MÄRZ 1927

VON

HERMANN ABERT-BERLIN

Nur wenige Wochen trennen uns noch von dem Tage, da vor hundert Jahren Ludwig van Beethoven in Wien die Augen für immer schloß. Schon rüstet sich die ganze Welt zu einer jener prunk- und geräuschvollen Säkularfeiern, die die Gegenwart von einer großen Vergangenheit als Erbe übernommen hat und mit einem echt modernen Gemisch von Idealismus, Sensationslust und Geschäftssinn zu begehen pflegt. Gewiß gilt für Nationen wie für das Individuum das Wort Goethes: »Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt«, und der Wunsch, große Erinnerungen gemeinsam zu begehen, ist nur natürlich. Aber die Fülle derartiger Feiern hat uns allmählich den Satz fast vergessen lassen, daß Festefeiern im Grunde ein recht ernstes Geschäft ist. Soll eine Säkularfeier überhaupt einen Sinn haben, so darf sie sich nicht auf die Erinnerung an vergangene Kunsttaten beschränken. Diese Kunsttaten sind eben *nicht* vergangen, sondern leben fortzeugend unter uns weiter. Nicht um Beethoven handelt es sich. Sein Gestirn strahlt unverrückt über die Welt dahin, mag sie ihm Weihrauch spenden oder nicht. Wohl aber handelt es sich darum, ob sein Licht den Weg zu uns findet, ob wir ihn nur mit den Lippen oder im Geiste und in der Wahrheit verehren. Wer nie den Drang hat, die geistigen Güter seiner Nation zu erwerben, um sie zu besitzen, wen nie danach verlangt, den kleinen Ring seines Lebens in unseres Daseins unendliche Kette einzureihen, der begibt sich selbst gerade dessen, was uns in dieser ernsten Säkularfeier über den öden Alltag erheben soll.

Gerade an Beethoven ist schon sehr viel dadurch gesündigt worden, daß man sich über einer zahnlosen Verehrung den Blick für seine Größe selbst getrübt und sein Bild verengert hat. Seine eigene, geistig so überaus hochgespannte Zeit, die Zeit Kants, Goethes und Schillers, hat zur Genüge bewiesen, daß sie seine Bedeutung erkannte. Aber schon die nächste Generation, die der romantischen »Beethovener«, verengerte sein Bild zum »Titanen«, zum Schutzpatron aller derer, denen Revolution um jeden Preis das höchste Ziel in der Kunst ist. Als hätte Beethoven jemals auch nur eine Note aus reiner Freude am Sturm und Drang, statt um der Gestaltung willen, geschrieben! Der Legende vom »Titanen« Beethoven aber folgte im Zeitalter Bismarcks und Wagners die vom »Heros«, vom Kämpfer um jeden Preis, die im Weltkriege machtvoll wieder auflebte. Gewiß drang sie tiefer in das Wesen des Meisters ein und hielt vor allem das Bild seiner ethischen Größe lebendig, aber in seiner Gesamtheit vermochte sie es ebensowenig zu erfassen wie die vorhergehende. Die lebendige Vielgestaltigkeit seiner Persönlichkeit verflüchtigte sich zu

einem bläßlichen Idealbild ohne Gnade, worin alle individuellen Züge hinter dem einen heroischen verschwanden.
Solche Legendenbildungen pflegen aber stets selbst die Reaktion gegen sich wachzurufen, sobald die geistigen Kräfte, die sie erzeugt haben, anderen weichen müssen. Auch in Deutschland hat das heroische Ideal durch die Katastrophe von 1918 einen starken Stoß erlitten. Mögen sich die Parteien darüber zanken, ob das ein Fluch oder ein Segen für unser Volk ist, die Tatsache besteht jedenfalls, und schon zeigen sich ihre Folgen in unserem Verhältnis zu Beethoven. Unter den jüngeren Leuten, und zwar keineswegs bloß unter den an sich gänzlich ungefährlichen Durchschnittskonservatoristen, macht sich bereits eine gereizte Stimmung gegen Beethoven fühlbar; sie finden sein Pathos gewaltsam, überspannt, ja unerträglich und seinen scharfen Subjektivismus geradezu ein Verhängnis für die Kunst. Alle Anzeichen deuten darauf hin, daß neuerdings in der Geschichte der Beethovenschen Kunst ein neues Blatt aufgeschlagen wird. Da heißt es die Augen offen halten und nachprüfen, ob das uns von unseren Vätern überkommene Bild des Meisters dem Geiste der neuen Zeit noch standhält. Abermals ist nicht zu fürchten, daß Beethoven, wohl aber, daß wir Schaden leiden, wofern wir nämlich den Beethoven unserer Väter für den allein richtigen, »echten« halten. Da kommt das Beethovenjubiläum gerade zur rechten Zeit. Nur sollten wir den Löwenanteil daran nicht abermals den Dirigenten, Virtuosen und Verlegern überlassen, sondern jenseits der Konzertsäle den Fall zwischen Beethoven und uns allein auszumachen suchen. Das Ergebnis wird nicht minder »interessant« sein als die neue Auffassung des berühmten Herrn Y. von der Eroica.
Zwei geistige Mächte haben Beethovens Entwicklung vor allem bestimmt, Rousseau und Kant. Das »Zurück zur Natur« war auch ihm wohlbekannt, und zwar mit jenem grellen, aggressiven Klang, den es in der Französischen Revolution angenommen hatte, »los von der alten Kultur«. Nur war Beethoven so wenig wie Rousseau selbst der empfindelnde Träumer, der da geglaubt hätte, der Naturzustand könnte unmittelbar wiederhergestellt werden. Mag er namentlich in seiner Bonner Jugendzeit noch so viel französische Revolutionsgedanken in sich aufgenommen haben, so weit wie der junge Schiller, der zunächst das Wesen der Freiheit in der Gesetzlosigkeit erblickte, ist er nie gegangen. Die Lust des Philisters am Einreißen des Bestehenden hat er weder im Leben noch in der Kunst jemals gekannt; stets regte sich vielmehr in ihm der Trieb des echten Schöpfers, das für den Untergang Reife durch etwas Neues und Besseres zu ersetzen. Er weiß, daß die moderne Menschheit ohne Kultur nicht bestehen kann, ja daß die Kultur die Quelle des höchsten menschlichen Gutes, der Bildung ist. Beethoven ist der größte sentimentalische Musiker; er kennt den Zwiespalt des um seine Einheit gebrachten Lebens in einer Tiefe wie wohl kein zweiter großer Künstler, und ist gerade dadurch für die Problemwelt des modernen Menschen so ungemein wichtig geworden.

Sein äußeres Leben nimmt sich, verglichen mit dem Mozartschen, schlicht und fast kleinbürgerlich aus, und doch beruht es auf einer weit breiteren und reicheren Grundlage als jenes. Beethoven ist der erste Politiker und der erste Philosoph unter den Musikern; es gibt überhaupt keine bedeutendere geistige Strömung jenes Zeitalters, mit der er nicht lebendige Fühlung gesucht und gefunden hätte. Aber er verstand es nicht bloß, die Kultur seiner Zeit in sich aufzunehmen, sondern sie ihr auch neugestaltend wiederzugeben. Er fühlte sich bewußter als je ein Musiker vor ihm als einen geistigen Führer der Menschheit. Und hier kam ihm die andere Seite seines Wesens zu Hilfe, die Kantsche. Beethoven ist ja nun freilich nie ein Schüler Kants im eigentlichen Sinne gewesen, sondern weit eher sein geistiger Bruder. Denn die Freiheitsidee und das Prinzip der Autonomie als der Pflichtmäßigkeit der Gesinnung, das »Du kannst, denn du sollst« waren Forderungen seines Wesens, noch ehe er den Philosophen gelesen hatte. Nicht durch das, was er ihm gab, sondern durch das, was er in ihm bekräftigte, ist Kant von so großem Einfluß auf Beethoven geworden; die idealistischen Grundideen, nicht die Einzelheiten dieser Philosophie waren es, die ihn im Innersten packten. Nicht als wäre es Beethoven jemals in den Sinn gekommen, philosophische Ideen oder gar Theorien, wie man so sagt, in Musik zu setzen. Aber er schuf sich für die Musik eine Form des Ausdrucks, die es ermöglichte, den ethischen Gehalt solcher Ideen erschöpfend wiederzugeben. Darin, daß er den Urquell aller Philosophie, das Ringen nach Erkenntnis, auch der Musik erschlossen, daß er sie zur Trägerin und Vermittlerin ethischer Erkenntnisse gemacht hat, wie kein Musiker zuvor, das stempelt ihn zu einer der größten Erscheinungen in der neueren Kultur und zu einem der wichtigsten Pioniere des modernen Geisteslebens.

Daß er das Ziel erreichen konnte, verdankte er aber in letzter Linie seiner eigenen Natur. Goethe hat ihn doch zu wenig gekannt, als er ihn eine ganz ungebändigte Persönlichkeit nannte. Gewiß lebte in Beethoven, wie nur in einem Künstler, ein vulkanisches Temperament ohnegleichen. Aber weit größer waren in ihm der Wille und die Kraft, mit diesen chaotischen Trieben fertig zu werden. Seine sittliche Selbsterziehung hat an Größe und innerer Wahrheit in der Kunstgeschichte nicht ihresgleichen. Sie hat ihn gewiß zu einem Kämpfer großen Stils gemacht, und wenn wir diese Seite von ihm nicht mehr ertragen, um so schlimmer für uns. Aber nicht minder gewaltig als sein ethisches Kämpfertum, das ihn mit Schiller verbindet, war seine an Goethe gemahnende Kraft und Tiefe der Selbstschau und sein untrüglicher Sinn für alles, was an lebendigen Kräften in seiner Zeit beschlossen war. Kaum eine Seite des modernen Seelenlebens blieb ihm verborgen, und dabei gehörte er zu den großen Geistern jenes begnadeten Zeitalters, die sich von Welt und Leben nicht treiben und zerreiben ließen, sondern sie kraftvoll zu meistern verstanden. Nichts ist törichter als das Bild des einsamen, grollenden Welt-

verächters Beethoven. Gerade unsere Zeit, die, zumal in Deutschland, wieder viel von allgemeiner Menschenverbrüderung redet, sollte von diesem Künstler, der am Schlusse eines an glühendem Erleben und Kämpfen überreichen Lebens jenes hohe Lied angestimmt hat, lernen, daß jenes Ideal nur dann seine Leuchtkraft erhält, wenn es nicht aus kraftloser Schwärmerei, sondern aus einer im Kampf mit allem Menschlichen erprobten und geläuterten höchsten Sittlichkeit heraus geboren wird. Lassen wir uns den Blick weder durch den »titanischen« Beethoven trüben noch durch den »heroischen«, er ist weit mehr gewesen als beides: eine der größten Einheiten, worin der deutsche Geist sich jemals verkörpert hat.

BEETHOVENS TOD

VON ERNST LISSAUER-WIEN

Beethoven starb.
Da stob in verfinsterndem Flug
Ein Donner vorbei dem Gemach,
Der ihn rollend von dannen trug.

Und Beben läuft durch der Erde Bau.
Die heißen
Gischtbrunnen der Tiefe anhuben zu kreißen,
Aufklafften die Vulkane und Vesuve,
Schwarzes Feuer barst,
Wirbelnd Felsstück und -stufe,
Brechend bog sich Moräne und Karst.

Die Erde, spürend gespalten,
Wankend Flüsse und Flur,
Schrie, als der Fürst der Gewalten
Entfuhr.

BEETHOVEN, DER METAPHYSIKER

VON

WILLI HILLE-HAMBURG

Wenn wir Zeitgenossen der neutönerischen Tastversuche (denn anders als symptomatisch ist die atonale Ästhetisiererei nicht zu bewerten) noch eines Kronzeugen für das ethische Wesen der Musik als innerlichster Menschensprache bedürfen, so besitzen wir ihn in dem ertaubten Beethoven. Als sich der Pulsschlag der Umwelt ihm mehr und mehr verschloß, lauschte er dem Herzen der Welt in seiner eigenen Brust, hörte er dem Schwingen des Kosmos in seinem Blut zu. Er wußte, daß in der Lösung keine Erlösung sei, sondern in der radikalen, freudigen Bindung an das Schicksal, in seiner Segnung, seiner Bejahung. Er befreite sich von seinem Dämon nicht über den Atem seiner Existenz hinweg, er suchte durch sich selbst hindurch den Ausweg in die Ewigkeit. So eroberte er sich das All vom Menschlichen aus, statt umgekehrt, wie wir es heute als totgeborenes Experiment erleben. Beethoven subjektivierte das Universum. Die Heutigen versuchen das Gegenteil: unser erdgebundenes Fühlen von jenseits zu objektivieren. So hören wir wohl etwas, das sich wie Musik anhört. Aber es vermag unserem Innern nichts über die Welt auszusagen. Eine Offenbarung des Jenseits als solche zu empfangen und zu erleben, setzt den Schlüssel menschlichen Aufnahmevermögens voraus, das immer an unsere kreatürlichen Triebe gebunden ist, die sich allen Erscheinungen des Lebens zu identifizieren trachten. Auch die ästhetischen Berührungen zwischen Mensch und Umwelt lösen erlebnishafte Regungen in uns aus, aber da das Sittliche ihnen ermangelt, so vermag sich dieses Erleben nicht in einen moralischen Faktor von Wert, Maß und Gewicht umzusetzen, nach welchem sich unser irdisches Fühlen und Denken bestimmt. Die Tonwelt unserer Atonaliker dringt darum nicht von unserem äußeren Ohr in das innere Hören unserer Seele, weil wir mangels ethischer Gesichtspunkte im Prozeß ihrer Auslösung kein moralisches Verhältnis zu ihr zu gewinnen vermögen. Oder richtiger gesagt: noch nicht. Denn die entwicklungsmäßigen Umstände der Gewöhnung verschieben die Vorbedingungen und Perspektiven alles Erlebens fortdauernd. Und vielleicht wird einmal eine Zeit heraufsteigen, wo solche erfahrungsmäßigen Voraussetzungen uns innewohnen, Klänge in der Art der Neutöner erlebnishaft gebären und in ethischer Wechselbeziehung zu unseren innermenschlichen Impulsen aufnehmen zu können.

*

So sehr Beethovens Empfindungsmikrokosmos sich auf der Neige seines Daseins verfeinerte und differenzierte, immer blieben seine schöpferischen Gebilde, das Mosaik seiner Klangwelt, bis in die letzte formale Verflüchtigung hinein

menschlich erfühlt, wenn auch nicht individualistisch wie in seinen früheren Werken, sondern allmenschlich. Hierin, in ihrem Impuls von innen heraus, statt von außen her, beruht das Geheimnis ihrer zeitlosen, gemeinmenschlichen Wirkung. Es ist in diesem Zusammenhang sehr aufschlußreich, einmal den gefühlsmäßigen Unterschied zwischen dem Kosmos der Beethovenschen Spätwerke und dem Chaos der Neutönermusiken auf eine gewisse bezeichnende Formel zu bringen. Jene sind »gemußt«, diese »gewollt«. Aber nur im dienenden Unterordnen unter das Unergründliche dringen wir in seine Weltgeheimnisse, nur in der demütigen Hingabe an uns selbst und unser Rätsel. Wo wir uns Machtgelüste im Angesicht des Unsichtbaren anmaßen, da küren wir uns selbst als oberstes Gesetz, und die Relativität unserer Zielstrebigkeit zerschellt an der Realität unserer Zweckhaftigkeit. Wenn Beethoven sich in seinen späten Offenbarungen von allen irdischen Überlieferungen entfernt, so bedeutet dieses bei ihm keine Absage an das menschliche Fühlen wie bei den Neutönern unserer Tage, sondern seine überdiesseitige Verklärung. Das Lachen und Leiden der ganzen Menschheit erhält in diesen zur höchsten Ausdrucksintensität gesteigerten Klängen seine weihevolle Bestätigung vor dem Schöpfer. Man betrachte nur einmal das Kaleidoskop der Empfindungen in den letzten Klaviersonaten und den Kammerpartituren. Kaum eine allgemeinmenschliche Regung, die nicht hier ihre erschütternde Verdolmetschung fände, von der nagendsten, bohrendsten Trauer bis hinauf zur bacchantischen und dithyrambischen Lust. Welch eine bunte Skala menschlicher Impulse ist beispielsweise auf engstem Plan umspannt in den immer wieder präludierend nach Erlösung tastenden einleitenden Takten vor dem Finaleallegro der Hammerklaviersonate opus 106, oder um ein anderes Beispiel zu nennen, in den rhapsodisch zerrissenen Partien nach dem Scherzoteil der As-dur-Sonate opus 110 eingefangen. In der letzten Kammermusikgruppe ist das Sammelsurium bunter Impulsivität noch vervielfältigt und intensiviert. Und doch sind alle Kontraste und Gegensätze der Stimmung geheimnisvoll organisch gefügt und ineinandergeschachtelt und miteinander verknüpft. Es ist das elementare Bewußtsein aller menschlichen Schicksalsgemeinschaft vor der dunklen Sphinx des Lebens, das Beethoven in diesen Offenbarungen des Menschseins die Feder führt. Hier hat er schon überwunden und die Sache der Menschheit zu seiner eigenen gemacht. Wenn er uns den »Kosmos in tausend Gefühlsbrechungen des Herzblutes« widerspiegelt, so liegt in dieser Formulierung kein Widerspruch. Denn ist nicht die Menschenseele so etwas wie ein spezialisierter Kosmos im kleinen? Im Innern des Menschen ist ein Auszug der Weltseele niedergelegt, Surrogate des Schöpfungsmysteriums, die uns gestatten, das Jenseits der irdischen Dinge spürend zu ahnen und ahnend zu begreifen. Wir brauchen uns nicht auszulöschen nach Art der Neuästheten, um des Unbegreiflichen um uns teilhaftig zu werden. Es ist auch in uns, in der Existenztiefe jeder Kreatur, die mit der Kraft zu leiden und sich zu freuen

begabt ist. Und je tiefer wir uns in unser Inneres versenken, um so überirdischer werden die Stimmen, die uns auf unser Pochen und Fragen Echo tönen. Es ist aber auch nicht nur unnötig, die Befreiung von unserer individuellen Enge außerhalb unseres Menschkomplexes zu suchen, sondern sinnlos, denn alle Kunstoffenbarung, die sich außerhalb des Menschen stellt, bleibt seinem inneren Nacherleben hermetisch verschlossen. Eine Kunstschöpfung, die nicht vom Gefühl, sondern vom spekulierenden Intellekt inspiriert ist, wird auch vom Aufnehmenden nicht innerlich empfunden, sondern nur verstandesmäßig registriert werden können. Immer, wie auch die Formeln sich zeitgemäß wandeln mögen, muß das menschliche Herz Ausgangspunkt (Beethoven) oder Mittelpunkt (Mozart) oder Zielpunkt (Bach) sein. Die Inbrunst ist die Keimzelle, aus der alle die übersinnlichen Triebe und Schößlinge und Ranken wachsen und blühen, die in dem Gedankenlabyrinth des taubgewordenen Beethoven lebendig sind. Wo sie fehlt, da kann kein organisch geordnetes Wachstum Platz greifen, sondern ein zusammenhangloses Chaos ohne die suggestive Überredungsgewalt innerer gefühlsbedingter Logik reißt die Herrschaft an sich. Wir erblicken den Beweis für die Richtigkeit dieses Einwandes in der jüngsten Entwicklung der »neuen Musik«, wo mit der leise in Erscheinung tretenden Verinnerlichung der schöpferischen Impulse eine gesteigerte Wirkung auf den inneren Menschen Hand in Hand geht. Man findet sich langsam zu dem einsichtigen Bemühen, den Kosmos menschlich zu ergründen. Eine andere Ergründung ist für den Menschen nicht möglich, wenn sie als Offenbarung und Erlebnis zu uns sprechen will, sie sei denn außerhalb unseres menschlichen Begreifens. Es ist ein überaus typisches Symptom, daß Beethoven in seiner letzten Schaffensperiode sich mit immer größerer Vorliebe der freien Variation verschreibt. Einmal als empfindungsvariable Abwandlung einer fixen Gefühlsentäußerung. Dann aber auch als ideales Werkzeug der Verklärung und Entzauberung eines irdischen Leitmotivs ins Überzeitliche, Weltliche. Immer aber ist die leitende Idee die Schaffung einer höheren Einheit, sei es im Rahmen der Wechselwirkung der irdischen Gewalten oder als Mittler zwischen dem Menschlichen und dem Himmlischen. Die erstere Form der diesseitigen Bändigung des Überschwangs finden wir im langsamen Satz der »großen« B-dur-Klaviersonate, wie die Hammerklaviersonate auch genannt wurde; die zweite Art der Variierung zeigt die »Arietta« in der letzten Solosonate für Klavier, Werk 111, c-moll. Die Arietta bildet bekanntlich den zweiten Teil des zweisätzigen Werkes und steht in C-dur. Ein Eindringen in die Mystik dieses Satzes ist gleichbedeutend mit einer Erschließung der Geistigkeit des letzten, metaphysischen Beethoven schlechthin. Betrachten wir einmal in diesem Sinne flüchtig die für das ganze Beethovensche Spätschaffen charakteristische Physiognomie der »Arietta« (Adagio molto, semplice e cantabile). Was uns beim ersten flüchtigen Durchempfinden schon als bestimmender Eindruck entgegentritt, ist das Symbol der Überwindung.

Man darf getrost behaupten, daß Beethovens tragisches Menschenschicksal hier ergreifend Klang geworden ist. Aber über diese Darstellung hinaus ist dieses tönende Seelengemälde ein überpersönliches Gleichnis für die leidende Menschheit. Immer mehr löst sich aus der Schmerzbefangenheit des Schicksals im Verlaufe der Entwicklung des musikalischen Anfangsgedankens die Kraft und der Trieb zur Segnung des Geschicks durch seine Verwandlung, seine Umschmelzung in ein höheres Glück mit menschheitlichem Aktionsradius. Beethoven schlägt aus seinem eigenen Erleiden ein sittliches Kapital für die Menschheit, indem er sie zur Überwindung ihrer Schicksale aus innerer Freizügigkeit und Machtvollkommenheit aufruft. In diesem Beispiel selbstschöpferischer Sinnverwandlung, das uns Beethoven mit wunderbarer Klarheit und Eindringlichkeit kund tut, besitzt die Menschheit ein ethisches Kleinod philosophischer Lebensweisheit, das an Weite der Ausstrahlung und Tiefe der Auseinandersetzung seinesgleichen auf Erden sucht. Persönliches Leid in überindividuellen Segen umgießen: das ist das mahnende Credo, das der taube Beethoven uns Erdbefangenen und Schicksalverstrickten aus seinen Offenbarungen etwa ab Werk 100 immer wieder beschwörend zuruft, am eindeutigsten wohl etwa in jener Arietta, aus jener Sonate, die so grell, schicksalumwittert anhebt und so harmonisch verklärt abklingt. Daß es ihm nicht um sein eigenpersönliches Erlösungsbedürfnis ankam, längst nicht mehr, dürfen wir aus dem hymnischen Verbrüderungsmanifest am Ausgang der 9. Sinfonie für alle die transzendentalen Kundgebungen aus dieser sich immer reiner abklärenden letzten Schaffensentladung des Meisters verbindlich und zweifelsfrei schließen. An der Hand der erwähnten »Arietta« erhellt uns jede neue Entwicklung des leitenden Motivs den Gang dieser Metamorphose vom Dunkel der Schicksalverstrickung zum Licht der Überwindung mit geradezu sprechender Beredsamkeit. Versuchen wir, so verfänglich eine solche Verdeutlichmachung leiterfremder Kunstelemente immer ist, die einzelnen Phasen des Ablaufs uns begrifflich zu vergegenwärtigen. Jede Variation teilt sich nach dem Bilde des Themas in zwei Sequenzen. Der Vordersatz hat den Charakter sehnsüchtigen Überschwanges, der Nachsatz beschwichtigt das unduldsame Pochen des Herzens mit tröstlicher Gebärde. Nun ist es unsagbar aufschlußreich zu verfolgen, wie mit jeder Wiederkehr der tragende Impuls sich entmaterialisiert und vergeistigt und schließlich ins Überirdische verklärt. Schon in der ersten Variation steigert sich die innige Beredsamkeit der Zwiesprache zwischen Verlangen und Tröstung zu ergreifender Eindringlichkeit. In der zweiten irrlichtert eine verhärmte Unruhe. Dann bricht in der nächsten Variation gleißend die Sonne der Erleuchtung in das Wundfieber der schicksalumdüsterten, leidgeprüften Seele. Sie ringt sich durch zur großen Läuterung (Variation 4). Ein tiefer Friede in Gott besänftigt hier die letzten Schmerzeswallungen, und jäh (leggiermente) spannt sich eine Brücke vom Irdischen ins Jenseits, immer höher himmelan, bis nach einem stillen Rückblick auf das

abgelebte, unvollkommene Ich der Überwinder seiner göttlichen Vollendung entgegenreift und die Verklärung sich über den neu Erstandenen, aus eigener besessener Kraft Auferstandenen in schimmernden Harmonien und engelhaften Trillern mild ausgießt. Diese »Arietta« ist ein philosophisches Bekenntnis zum Leben in Tönen ungeheuersten Ausmaßes, eine Bejahung und freudige Segnung alles Schicksals als profanes Mittel zum sakralen Zweck. Noch lange nicht ist das letzte Orakel des Beethovenschen Überwindertums der Menschheit aus der mystischen Klangwelt der letzten Kundgebungen offenbar geworden, und wir Zukunftsstrebige werden noch an dem jahrhundertalten Schatz sittlicher Lebensweisheit zu zehren haben, wenn auf den Kunst sein wollenden Verkrampfungen der Gegenwart längst der Staub der Historie barmherzig lagert. Denn: diese Frage möge zugleich als Antwort ertönen auf die modische Sensationssucht des Festefeierns: wo wird heute die Musik noch in den Dienst sittlichen Aufbaus gestellt, wie Beethoven uns ihn in der Finsternis seiner Taubheit als ewig gültiges und ewig unerreichbares Vorbild gigantisch aufrollte? Seinem Beispiel folgen nach dem besten Maß unserer Kraft: so ehren wir den göttlichen Toten am tiefsten. Nur eine Stätte gibt es auf Erden, wo diesem Helden ein seiner würdiges Denkmal gesetzt werden kann: das duldende und duldend überwindende Menschenherz. Und so viele solcher Herzen — so viele Ehrenmale ihm. Keine in Stein gehauene und am Zahn der Zeit zerbröckelnde, sondern von der heißen, heiligen Glut des Lebens selber angeblasene und entfachte und geschürte, die über den Tod hinwegsteigen, wie Beethoven selbst über sein Sterben noch in seinem Leben hinweg stieg — —!

DER UNBEKANNTE BEETHOVEN

EIN VORSCHLAG ZUR GÜTE, GEMACHT ALLEN DENEN, DIE GEGENWÄRTIG, AUF WELCHE WEISE ES AUCH SEI, MIT DEN VORBEREITUNGEN ZU EINER FEIER FÜR BEETHOVEN BEFASST SIND

VON

WALTHER KRUG-SCHOPFHEIM (BADEN)

Es gibt ja leider einen solchen Menschen nicht mehr, oder gesetzt den Fall, es erschiene gleichwohl aus irgendeiner Höhle glückseligen Verborgenseins dieser Mensch, der seit 30 Jahren den Namen Beethoven nicht gehört hat, seit 30 Jahren keine Klänge Beethovenscher Musik bewußt oder unbewußt in sich aufgenommen hat, dieser Mensch erschiene und lese nun in den Tages-, Wochen- und Monatsblättern, an den Anschlagsäulen öffentlicher Straßen und Plätze, daß man sich allerorten anschicke, für den genannten L. van Beethoven Gedächtnisfeiern, große und kleine, vorzubereiten,

er lese, in welcher Weise dies geplant sei und welche Werke des Meisters zur Aufführung gebracht werden sollten, er höre ferner von Mund zu Mund, in größeren und kleineren Kreisen, was hierüber gedacht und empfunden werde: was meint man wohl, in welches Staunen dieser Mensch verfallen würde? Am verwunderlichsten vor allem würde ihm vielleicht zunächst einmal erscheinen, daß der vielgenannte Beethoven, nach der Meinung der Lebenden wenigstens, doch wohl nur eine verhältnismäßig geringe Zahl von Werken hinterlassen haben müsse. Denn immer wieder seien es dieselben Werke, die auf mündlich oder schriftlich erörterten Programmen genannt würden, während man doch sonst höre, daß große Männer auch eine große Zahl von solchen Werken zurückgelassen haben, die von ihrer Eigenart ein Bild zu geben geeignet seien, demgemäß Feiern der Erinnerung ein mannigfaltiges und oft buntes Bild aufzurollen bestrebt seien. Hier dagegen eine ganz andere Erscheinung: wenige, immer wiederkehrende Erzeugnisse, so daß der Unbefangene und Nichteingeweihte den Gedanken nicht los werde, es müsse so um das Frühjahr 1927 die geistige Welt von einer gewissen Einseitigkeit, ja, ganz wörtlich genommen, Eintönigkeit erfaßt werden; eine gewisse Monomanie müsse die Menschheit befallen im Zeichen irgendeiner fixen Idee.

Auf Entgegnungen und Einwendungen zu erwidern, welche sie auch sein möchten, würde nicht allzu schwer fallen. »Was wollt ihr denn!« würde der Fremde sagen. »Hier diese Zettel, die Hunderte von Veranstaltungen auf der ganzen Erde und die Vorbereitungen dazu ankündigen, sie sagen mit dürren Worten und Zahlen immer das gleiche. Hier z. B. habe ich Klavierabende: mit den Sonaten op. 13 in c (Pathétique), op. 26 in As (mit dem Trauermarsch), op. 27 II in cis (mit dem Mondschein), op. 53 in C (Waldstein), op. 57 in f (Appassionata), op. 111 in c (letzte); hier und da auch op. 106 in B (für das Hammerklavier). Im übrigen vielleicht noch die Variationen op. 120 und das Rondo »Die Wut über den verlorenen Groschen«. Oder hier die Kammermusik: Violinsonaten op. 24 in F (Frühlingssonate), op. 30 II in c, op. 47 in A (Kreutzer), Klaviertrios op. 70 I in D (Geistertrio) und op. 97 in B (das große), oder einige Streichquartette, zumeist die aus op. 59 I in F und op. 131 in cis. Nun aber Sinfonien: Nr. 3 op. 55 in Es (Eroica), Nr. 5 op. 67 in c (Schicksal) und Nr. 9 op. 125 in d (die Neunte), ab und zu auch Nr. 7 op. 92 in A. Und schließlich: die Missa solemnis in D op. 123. — Ja, meine Lieben, fällt denn da etwas nicht auf, muß da etwas nicht auffallen? Aus den Opuszahlen sehe ich, daß dieser Meister gegen 130 Werke geschaffen hat. Man sagt mir, daß darunter 32 Sonaten für Klavier, 10 für Klavier und Violine, 17 Streichquartette, 9 Sinfonien, 2 Messen sind. *Wo bleiben diese Werke?* Warum spielt man sie nicht? Warum dirigiert man sie nicht? Es ist doch nicht anzunehmen, daß nur noch der vierte Teil von all dem, was der Meister geschaffen hat, wert ist, gehört zu werden. Um so weniger, als dieser Musiker,

wie wir doch wohl wissen, im Vergleich zu anderen Musikern von sparsamer Produktion, also auch wohl starker Selbstkritik gewesen ist. Wie seltsam nun aber erst, daß gerade eine Gedenkzeit das Werk eines doch offenbar großen Meisters derart einzuschnüren bestrebt ist!«

In diesem Augenblick trat aus dem Kreise der Einheimischen auf den Fremden ein Mann hinzu, reichte ihm die Hand und sagte: »Vielleicht, verehrter Fremdling, ahnen Sie selber nicht einmal, wie sehr Sie mit Ihrem Erstaunen im Recht sind. Nehmen Sie nur zum Vergleich Meister wie Bach, Händel, Mozart, Haydn, und Sie werden finden, daß man heute im Gegenteil darauf aus ist, die Kenntnis dieser Meister zu erweitern, indem man vergessene Werke hervorholt, vergrabene ausgräbt, immer in dem Bestreben, das Bild des Meisters klarer zu haben, an seinem ganzen Werk und nicht nur an Bruchstücken teilzunehmen. Man geht sogar soweit, daß man vergessene Namen ihrer Vergessenheit entreißt und oft nicht nur so sehr um der Vergessenen selbst willen, als vielmehr mit dem Bestreben, aus ihrer Kenntnis Aufhellung der schon Bekannten zu gewinnen, die ihnen sozusagen benachbart gewesen sind.«

Der Fremde, erfreut, auf einmal und gegen jedes Erwarten Unterstützung zu finden, wünschte nun auch weiter zu erfahren, wie sich denn jene merkwürdige Erscheinung einer einschränkenden Verehrung erklären lasse, um so merkwürdiger, als das allgemeine Verlangen der Zeit, wie er soeben erfahre, im Gegenteil auf das Erfassen aller Verhältnisse gerichtet sei, die eine Erscheinung deutlich zu machen geeignet seien.

Worauf der Einheimische zu erklären begann: »Sie selbst, verehrter Fremdling, haben vorhin, auch hier vermutlich ohne zu ahnen, wie sehr Sie ins Schwarze trafen, Äußerungen getan, an die ich ohne weiteres anknüpfen kann, wenn ich Ihnen die Erläuterungen geben soll, die Sie von mir zu haben wünschen. Sie haben von einer gewissen Einseitigkeit, ja, ganz wörtlich genommen, Eintönigkeit, von einer gewissen Monomanie, ja von einer fixen Idee gesprochen. Sie konnten die Tatsachen, die vor aller Augen liegen, nicht besser charakterisieren.

Wenn Sie die Werke, deren Opuszahl Sie anfangs aus den Zetteln vorlasen, in deutlicher Erinnerung hätten, gesehen nämlich aus ihren Form- und Stilmitteln und aus dem ganzen Bereiche ihrer eigenen Existenz und nicht aus dem Gesichtswinkel derer, die bestimmte, doch außerhalb der Werke selbst liegende Absichten verfolgen, dann würden Sie alsbald erkennen, was hier alles an der Arbeit ist. Nehmen wir z. B. die Klaviersonaten aus op. 13 in c, op. 27 II in cis, op. 57 in f, op. 111 in c, die Violinsonaten op. 30 II in c, op. 47 in A, die Streichquartette op. 59 I in F, op. 131 in cis, die 3., 5., 7., 9. Sinfonie und die Missa solemnis, lauter Werke, die Sie vorhin nannten, so befinden wir uns in einer ganz bestimmten, man kann sagen, fast eindeutigen Welt. Es ist die Welt des Hochpathetischen. Nur muß sogleich hinzugefügt werden, daß diese Welt sich mit zunehmenden Opuszahlen, d. h. also

mit zunehmenden Jahreszahlen dem Subjektiven mehr und mehr nähert, während sie früher, bei freilich schon stark eingestellter Subjektivität doch immerhin den Objekten zugewandt gewesen war. Oder anders gesagt: das Pathos, anfangs mehr nach außen gerichtet, also gebärdenreich, wendet sich später nach innen, also den Bereichen zu, die man heute psychologische nennt. Immer bleibt, und das ist durchaus das Entscheidende, der pathetische, der leidenschaftlich erregte Mensch. Ja, dieser Mensch steigert seine Leidenschaftlichkeit mit den Jahren so sehr, daß man mehr als einmal den Eindruck gewinnt, als ob die Form- und Stilmittel nicht mehr zureichen, um der Leidenschaftlichkeit zum Ausdruck zu verhelfen, als ob Behelfe herangezogen werden müssen, als ob hier und da der Versuch unterbleibt, überhaupt den Ausdruck zu finden und der Mensch sich damit begnügen möchte, was in ihm ist, einfach herauszuschreien.

Dies alles, wohlgemerkt, ist aus den Werken selbst, aus dem Bereich ihrer Töne und Mittel zu hören.

Es kommt nun aber hinzu eine gewisse Einstellung unserer Einheimischen, die die Werke zu deuten, wie sie es nennen, begonnen haben und dies auf verschiedene Arten. Das will sagen, daß sie aus den Bereichen anderen geistigen Geschehens aufbrechen, um nun in den Werken der Musik nach ähnlichen Vorgängen und Entwicklungen zu forschen und auf diese die Gedanken- und Empfindungswelt jener anzuwenden. Diese Versuche, Werke der Musik nicht aus dem Bereiche ihrer eigenen Existenz, sondern einer fremden zu sehen und zu hören, diese Versuche zu *deuten*, haben bei einigen von uns zu ganz bestimmten, ja ganz eindeutigen ›Ergebnissen‹ geführt wie etwa, daß Beethovens 3. Sinfonie Beethovens ›Staatsgedanken‹, die Neunte aber seine ›Völkerbundsgedanken‹ behandle. Indessen Sie mich ungläubig ansehen, wäre es mir ein leichtes, Ihnen dieses und noch vieles andere schwarz auf weiß zu geben, doch verzichte ich darauf, weil es mir nicht wichtig genug zu sein scheint. Wichtiger als solche Bemühungen, den Meister für bestimmte Kreise politischer, sozialer, philosophischer Richtung — jede Richtung ist vertreten — festzulegen, sind jene anderen Bemühungen gleichfalls deutender Art, die aber doch so klug sind, daß sie mehr im allgemeinen beharren bleiben. Hier nun wird der Musiker zum Dichter umgedeutet. Wohlgemerkt nicht zu jenem Dichter und Denker, der in jedem Künstler als im geistigen Wesen schläft, da ja jedes Wirken ein Dichten und Trachten ist, nur aber in den Formen und Mitteln, die gerade dieser Art gegeben sind. Sondern zu jenem Dichten und Denken, das gerade dem Dichter eigentümlich zu sein scheint. Man unterlegt dem Musiker Pläne des Dichters, man schiebt ihm Absichten des Dichters unter, imaginäre, die man sich eben einbildet. Das Entscheidende aber: man wertet das Werk danach, wie es diese Pläne, diese Absichten verwirklicht, den Grad seiner Vollkommenheit mißt man an dem Grad ab, in dem jene Pläne und Absichten deutlich werden. Und nun, wenn Sie ver-

gleichen, werden Sie finden, daß alle jene Werke, die Sie uns von Ihren Zetteln ablasen, eben solche sind, die dieser Deutung unterliegen, und die nach einem natürlichen Gesetze ihr unterliegen müssen, da sie freilich in ihrer pathetischen, gebärdenreichen oder doch psychologischen, analytischen Sprache der Auslegung entgegenkommen und vielfach dort, wo sie wegen allzu starken Impulses die Gesetze nicht mehr zu beachten vermögen, der Deutung wie einer Ergänzung und Erfüllung geradezu zu bedürfen scheinen. (Es möchte ja alles vollkommen werden und sei es auch auf eine unvollkommene Weise.) Und nichts ist vielleicht bezeichnender als gerade dies, daß unter den am meisten und ausgiebigsten gedeuteten Werken des Meisters eben die sind, die am brüchigsten und der Vollkommenheit am fernsten sind, obenan Teile der großen Messe und der letzte Satz seiner 9. Sinfonie.«

»Ich hatte also,« unterbrach hier der Fremde den Sprechenden, »ich hatte also recht, wenn ich argwöhnte, daß die geistige Welt in dem Augenblick, wo sie sich anschicke, das Andenken dieses großen Mannes zu feiern, wie von einer fixen Idee befallen sei.«

»Die fixe Idee des großen Mannes kam der fixen Idee der Feiernden entgegen,« erwiderte der Sprecher. »Aber freilich decken sich beide an keiner Stelle. Beethoven hat hier und da und namentlich in späteren Jahren von den sogenannten poetischen Ideen geredet. Er hat auch einmal daran gedacht, seine Klaviersonaten dichterisch zu deuten; doch aber nur, wie er selber sagt, um der nachlassenden Auffassungsgabe der Hörer nachzuhelfen. Und jenes Reden von den poetischen Ideen, es war wohl mehr spielerisch als ernst gemeint. Wo trotzdem einmal die poetische Idee sich vorwagt, wie z. B. im Marsch des letzten Satzes der 9. Sinfonie, im Agnus der große Messe, in den Rezitativen der letzten Quartette, da gibt sie den richtigen Lückenbüßer ab: die musikalische Idee reicht nicht aus, oder anders gesehen: die Kraft des Gestaltens bleibt hinter der Kraft des inneren Hörens zurück. Sehr begreiflich: denn diese innere Kraft ist in diesem Augenblick so heftig, daß eine gleichstarke äußere Kraft menschliches Maß überschritten hätte. So heftig aber ist sie geworden, weil sie zur fixen Idee geworden ist. Beethoven ist zuzeiten monoman gewesen; ich erinnere an den letzten Satz der 7. Sinfonie, auch an Stellen aus dem ersten Satz der 5.; im übrigen finden sich in seinen späteren Werken zahlreiche Beispiele solcher Besessenheit. Man hat es nur nicht mehr inne; drei Jahre ohne Beethoven, und der Beginn einer neuen Beschäftigung mit den Werken dieses Mannes würde uns erstarren machen: solche Kräfte des Außersichseins tobten in seiner Brust.

Dies aber kommt den Feiernden entgegen: dieses Äußerste, dieses An-der-Grenze-Irrende. Einmal als freie, ungefesselte *Kraft*, die vor nichts zurückschreckt. Sodann als Tat, als Sprengung der Form als des Überkommenen. Es gibt unter den Feiernden auch heute noch Leute, die, wenn auch oft nur im stillen, der Ansicht sind, daß das Genie Beethoven beinah so ›groß‹

gewesen ist wie Mahler, der das Geniale gespielt hat. Von da bis heute ist es nur ein Sprung. Beethoven ist der Heutige kraft seiner Entfesselung. Als Prometheus ist er auf uns gekommen.«

»Und doch sagt man mir,« wandte der Fremde ein, »daß die Zeit eine andere sei. Die poetischen Ideen seien im Grunde abgewirtschaftet. Man werde wieder musikantisch, wie der Ausdruck heißt. Auch sei Gefühl aus der Mode gekommen. Man sei kühl, aber sinnlich. Alles Sinnfällige sei beliebt. So auch das Exotische, das Negerhafte.«

»Ich vermag den Gegensatz,« so erwiderte der Sprecher, »nicht im gleichen Sinne zu erkennen. Zum Teil ist er keiner, und wo er einer ist, ist er ein anderer. Um mit dem Negerhaften zu beginnen, so ist dies Negerhafte in Wahrheit eine europäisch-amerikanische Psychose mit europäischen Mitteln, freilich in den Händen von Negern, und das Besondere daran ist eben die Genauigkeit und Behendigkeit dieser Negerhände: Monomanie des Taktes, der falsch Rhythmus genannt wird, also wieder eine Monomanie. Richtig ist die Beobachtung des Hangs zum Sinnlichen, den man aber besser allgemein als einen naturalistischen Hang zum Elementaren bezeichnen könnte. Damit hängt das ›Musikantische‹ zusammen, das ja eben den Hang zum Elementaren, Unbekümmerten und damit auch in gewissem Sinn zum Mechanischen, Handwerklichen bezeichnen will. Wenn man z. B. Hindemith als einen Mann von großer musikantischer Begabung bezeichnet hat, so hat man sehr richtig auf seinen elementaren Spieltrieb als auf sein Entscheidendes hingewiesen. Hat man aber ebenso richtig zugleich auch die Freiheit von Gefühlen festgestellt, so hat man nicht etwa auch, wie die meisten meinen, eine gewisse Geistigkeit für anwesend erklärt. Geistigkeit tritt durchaus nicht immer dort auf, wo Gefühle verschwinden. Wohl aber kann, wie z. B. in der Kunst, eine Geistigkeit ohne Gefühl überhaupt nicht erörtert werden. Eine Kunst ohne Gefühlsleben ist so wenig vorhanden, so wenig sie denkbar ist. Jede Kunst, auch die Musik, ist von außen gesehen Gestaltung, von innen gesehen aber empfundene Anschauung. Was heute so oft als Geistigkeit bezeichnet wird, ist Leibliches, nämlich Rein-Elementares oder Mechanisch-Handwerkliches und gehört nicht hierher. Insoweit also dieses Musikantische, dieses Technische in jedem Sinn der Musik, das man auch ein Sportlich-Sachliches nennen könnte, entscheiden will, ist allerdings der größte Gegensatz vorhanden, der sich zu jener ›poetischen‹ Auffassung von Beethoven denken läßt — und doch auch wieder nicht. Denn das Geistige jener ›poetischen‹ Auffassung ist nur ein scheinbares. In Wahrheit ist es nur etwas, das sich geistig gebärdet. Wir zeigten, daß es immer dort hervortritt, wo Beethoven im Sinne der Kunst versagt, also ungeistig wird. Die ›poetische Auffassung‹ ist genau dasselbe, was heute als ›geistige Auffassung‹ bezeichnet wird, nur von anderer Seite gesehen. Beiden entgeht Sinn und Wesen des Werks, sie sehen am Werk vorbei: die ›geistige‹ Auffassung, indem sie nur das Leibliche des Werkes

sieht, und zwar mit einer Art Genugtuung; die >poetische< Auffassung, indem sie zwar das Nur-Leibliche sieht, im Bedauern hierüber aber und in einem Gefühl von Verlassenheit die fremden Federn der Poesie hervorholt, um es damit zu schmücken. Sind beide Auffassungen also wesensgleich in der Ungeistigkeit ihrer Ansicht, so sind sie doch verschieden in ihren Wünschen. Wer aber wollte der >poetischen Auffassung< den ihrigen verargen? Ist etwas begreiflicher als dieses, daß einer, der sich ganz ins Technische verstrickt sieht, zwar keinen Blick mehr für die Poesie hat, die als Geistiges in jedem Geistigen verborgen ruht, dafür aber sich mit poetischen Federn schmücken möchte? Die poetische Auffassung Beethovens, so wie sie heute geübt wird, ist nichts anderes als dieses Verlangen, sich mit fremden Federn zu schmücken. Die Techniker haben den >Poeten< nötig, so wie gewisse Leute sich hinter den Spiegel Papierblumen stecken.

Es ist natürlich, daß Beethoven im Grunde damit nichts zu tun hat. Dort, wo er versagt, gibt er den Leuten nur einen Vorwand, mögen sie es nun wissen oder nicht. Im übrigen ist er von ihm geschieden durch nichts anderes als durch seine Kunst. Diese aber ist nicht nur diejenige gesteigerter Leidenschaftlichkeit. Diese ist überall da, wo das (innen) Gehörte zur (äußeren) Gestalt wird. Also nicht beschränkt auf Werke wie etwa die 5. oder 9. Sinfonie, die Appassionata oder letzte Sonate, das große Trio oder das Quartett in cis. Wo bleiben denn all die Werke, die weder den Titanen zeigen, wie man ihn genannt hat, noch den Grübler? Wollen wir denn nicht endlich begreifen, daß keine dieser Eigenschaften, weder des Titanen noch des Grüblers, der Kunst wesentlich sind, oft aber ihr in dem Sinne sehr unwesentlich, als sie der Kunst das Leben recht sauer machen können. Freilich, wenn wir nun den unbekannten Beethoven hervorheben, wie wir ihn wohl nennen dürfen, diesen Beethoven der anderen Sinfonien und Quartette, der zahlreichen Sonaten, der Bagatellen und Variationen und sollen aus der Masse nun wählen, ich fürchte, wir fallen in den anderen Fehler, in den musikantischen nämlich.

In den späteren Werken gibt es Stellen, wo die Erregung eine solche Höhe erreicht, daß sie gewissermaßen wieder sachlich, unpersönlich wird. Vielgenannte Beispiele sind die große Chorfuge der Missa solemnis und die große Fuge für Streichquartett; manche datieren von ihnen eine neue Zeit der musikalischen Kunst. Diese neue Sachlichkeit, wie sie wohl genannt worden ist, sie ist zugleich eine Fundgrube geworden für den neuen Begriff von Geistigkeit, der sich, wie oben angedeutet, durch Abwesenheit des Gefühlsmäßigen auszeichnen möchte und der dem Begriff des Musikantischen verwandt ist. Werden wir nun bei der Auswahl, die uns obliegt, in den anderen Fehler verfallen, daß wir Maßstäbe anwenden, die diesem Wesen entnommen sind? So daß wir von neuem einen einseitigen, wenn nicht gar monomanen Beethoven zu hören bekommen? Oder wird es möglich sein, alle irgendwie

politischen oder mit irgendwelchen Absichten verbundenen Zusammenstellungen von der Hand zu weisen und nur den einen Maßstab anzuwenden, der angewandt werden darf, nämlich den, den man an die Werke der Kunst seit je angewendet hat?«

»Und der wäre?«

»Erlassen Sie es mir, ihn noch einmal zu nennen. Sie fragen ja auch nur, weil Sie fühlen, daß ich etwas verlange, dessen Vollendung noch nicht, heute noch nicht, möglich ist. Und doch, wenn so aus jeder Zeit des Meisters jeder Charakter seines geistigen Wesens in klarer Gestalt vor uns entstünde, ich sollte meinen, daß nicht nur der Reinheit der Musik als einer reinen Kunst genügt würde, sondern auch dem Verlangen jener anderen, welche feiern möchten, um ein Vorbild vor sich aufzurichten. Denn welches Bild sollte nicht gewinnen, wenn man ihm gibt, was ihm aus Eigenem zukommt? Und wer zöge nicht die bunte Mannigfaltigkeit gelebten Lebens einem Abriß vor, der fast grau in grau Linien weist, die hin und wieder uns allzu gespenstisch erscheinen wollen?«

DIE ENTDECKER BEETHOVENS IN FRANKREICH

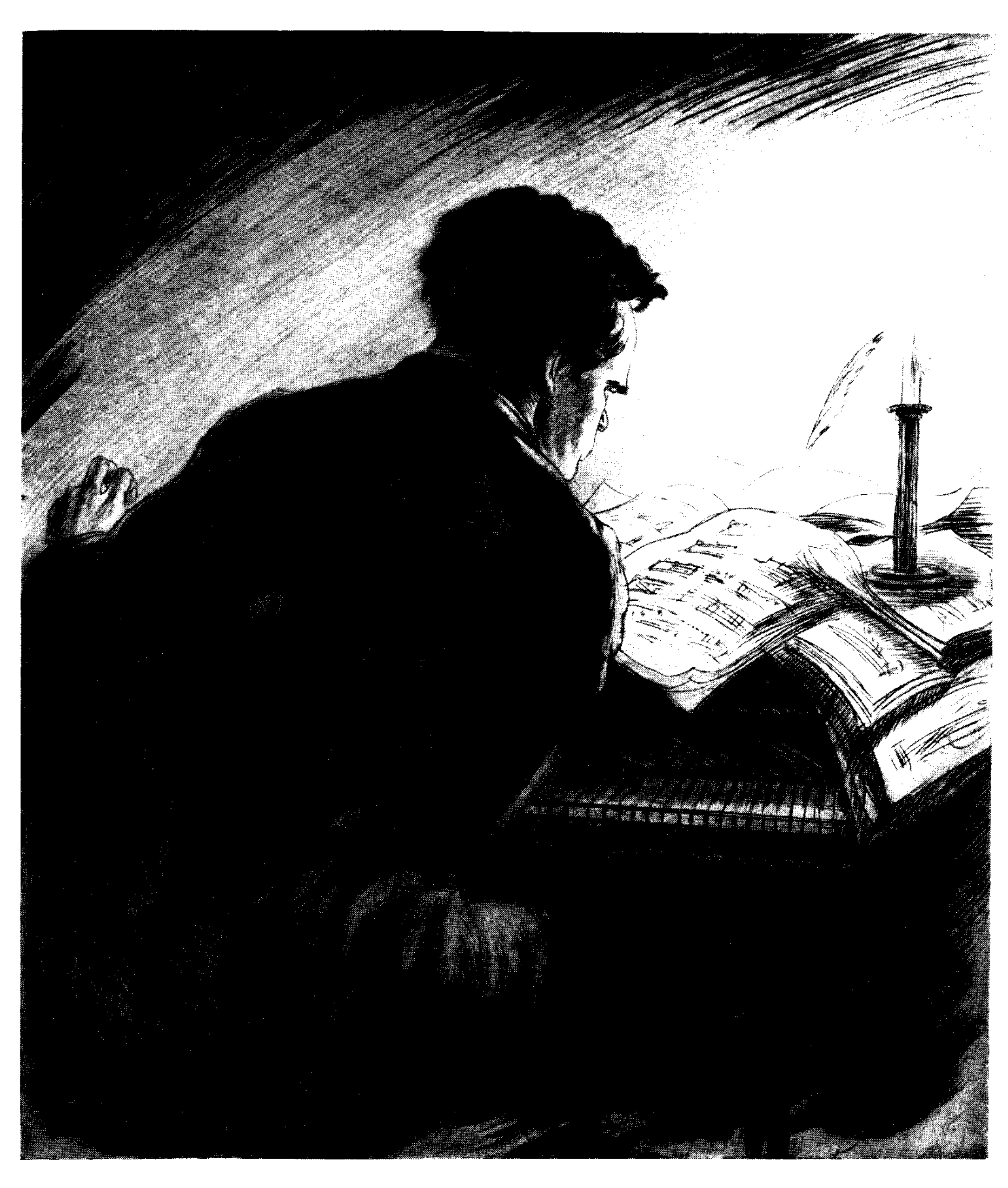
VON

J. G. PROD'HOMME-PARIS

In einem besonders unterhaltsamen Kapitel seiner geistvollen *Lebenserinnerungen* erzählt Berlioz über die Verteilung der Künstlerpreise im »Institut de France«, wie ihn da der Hausverwalter Pingard, mit dem der Verfasser bekannt geworden war, eines Tages fragte: »Was ist das eigentlich für ein Mensch, dieser Herr Beethoven? Am Institut ist er nicht, und doch redet alles von ihm.«

Das war 1830, also im letzten Regierungsjahre Karls X., und seitdem gibt es niemanden mehr, sogar am »Institut«, der den Sohn des kleinen Bonner Musikers nicht mit Namen kennt; besonders seit Herr René Fauchois ihn auf die Bühne gebracht hat. Beethovens Schaffen ist in Frankreich infolge der eifrigen Bemühungen einer kleinen Zahl überzeugter, ja fanatischer Bewunderer zu einem Ruhm und einer Verehrung gelangt, wie es nur das Vorrecht des Genies ist.

Die folgenden Seiten sollen mit der Betrachtung der Anfangsstadien, die Beethovens Schaffen in Frankreich durchzumachen hatte, die Erinnerung an jene vergessenen »Entdecker« Beethovens — um eine anschauliche Bezeichnung Joseph d'Ortigues zu gebrauchen — wieder einmal wachrufen.



Beethoven
nach einer Radierung von Alois Kolb



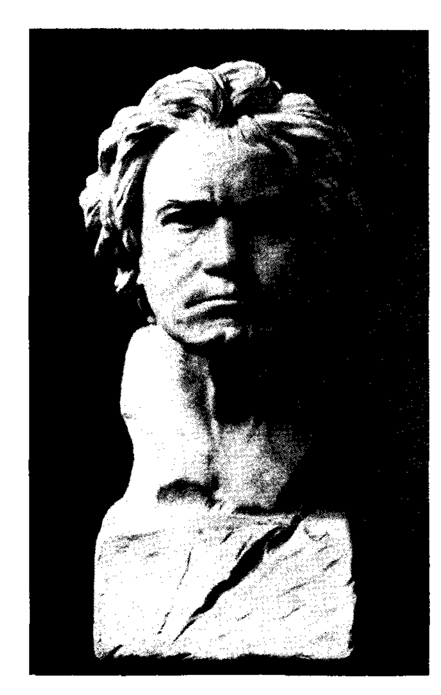
Beethoven
nach dem Miniaturporträt auf Elfenbein
von Christian Hornemann
(1803)



Beethoven
nach einem Gemälde von Bock



Beethoven
Plakette von Edmund Schröder
1922



Beethoven
Büste von Edmund Hellmer



Photo: Leonard

Emma Cotta: Beethoven-Büste
Teil eines lebensgroßen Bildwerks



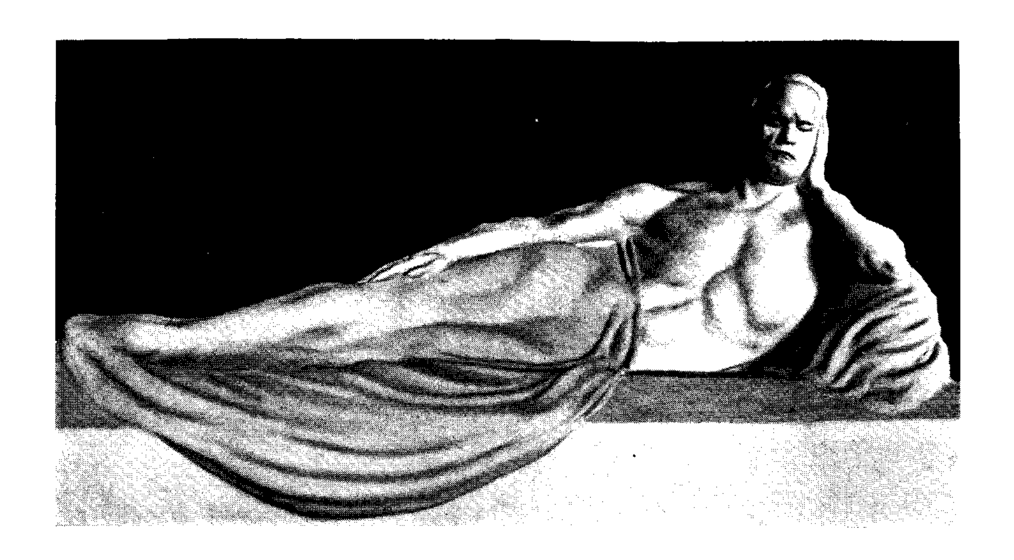
Beethoven
Zeichnung nach dem Leben von Stefan Decker
Stich von Steinmüller

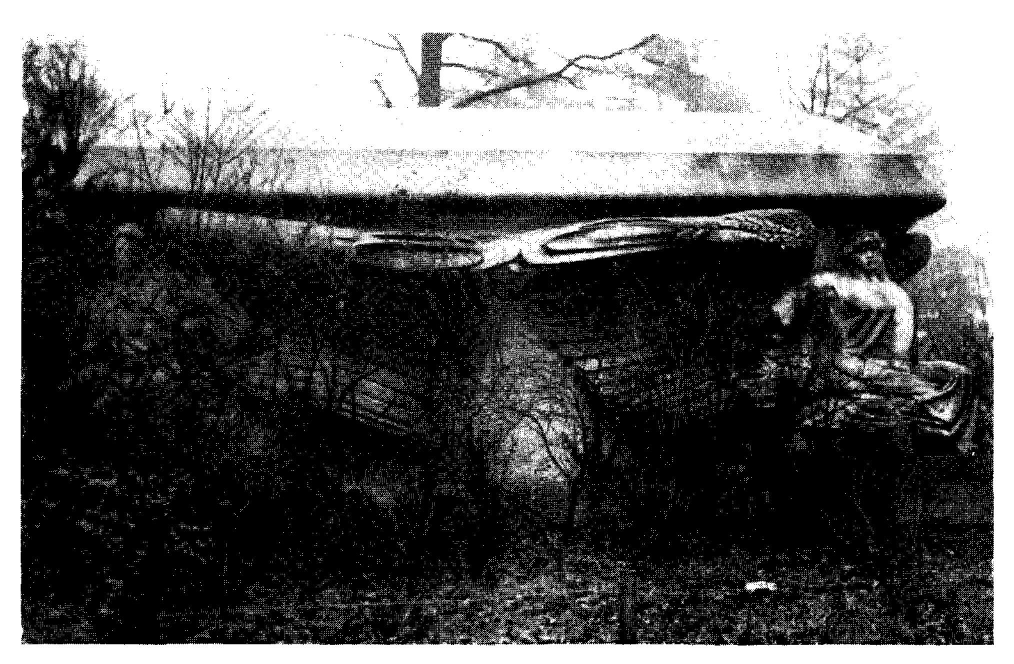
Beethovens Chorfantasie
nach dem Gemälde von Moritz v. Schwind

Eroica
nach einer Radierung von **Alois Kolb**



Sonate d-moll op. 31 Nr. 2
nach einer Radierung von Alois Kolb





Das für Paris geplante Beethoven-Denkmal — die Figur des ruhenden Meisters und der Sockel — von José de Charmoy

Wahrscheinlich ist vor 1800, zur Zeit, als Haydn neben Pleyel bei den Musikfreunden der am meisten genannte Komponist war, Beethovens Name in Paris weder in einer Zeitung noch in einem Konzertprogramm zu lesen gewesen.

Soweit meine eigenen Untersuchungen zu einem Ergebnis geführt haben, scheint es, daß Beethovens erster Entdecker sein Bonner Landsmann *Heinrich Simrock* war, der um 1800 eine Musikalienhandlung in Paris, als Niederlassung der von seinem Bruder Nikolaus in Bonn begründeten Firma, eröffnet hatte. Seit 1792 hatte Nikolaus gleichzeitig mit Nägeli in Zürich die erste deutsche Ausgabe von Bachs »Wohltemperiertem Klavier« herausgegeben, ferner die Partituren und Klavierauszüge von Mozarts Opern, vom Requiem, von Konzerten sowie Sinfonien von Haydn; auch hatte er einige Arbeiten von seinem Jugendfreund Beethoven, dem Sohn des »Tenoristen« Joseph v. Beethoven stechen lassen.

Die beiden Simrocks waren Hornisten: Heinrich, der Jüngere, 1754 in Mainz geboren, war zweifellos zu Beginn der Revolution nach Paris gekommen, denn der »*Almanach des Spectacles*« erwähnt ihn 1792/93 unter den Orchestermitgliedern von vier Pariser Theatern: dem »Théâtre Louvois« (oder »Theater der Vaterlandsfreunde«), dem »Théâtre Beaujolais«, dem »Théâtre Montansier« und der Oper. Im nächsten Jahre gehörte er zur Kapelle der Nationalgarde, der Keimzelle des »Conservatoire national de Musique«, an dem er von Anfang an (1795), erst als Gesanglehrer und seit 1800 als Hornist unterrichtete, und wo er 1802 verabschiedet wurde. Er hatte in der Nähe des Boulevards, Rue du Montblanc, 373, wie damals die Chaussée d'Antin hieß, eine Musikalienhandlung errichtet, und in derselben Straße, am 4. April 1839, vielleicht sogar in demselben Hause — Chaussée d'Antin 20 —, ist er als 85jähriger verschieden, wie es der Sterbezettel im Archiv des Seine-Départements ausweist (bisher unbekannt).

Heinrich Simrock vertrieb in Paris die Musikausgaben seines Bruders, dem es in seinem zum damaligen französischen Département Rhin-et-Moselle gehörenden Wohnsitz Bonn sehr nahelag, als musikalisches Bindeglied zwischen Frankreich und Deutschland zu wirken. Ihm und seiner Verlegerarbeit das Bekanntwerden Mozarts und Beethovens beim großen französischen Publikum zuzuschreiben, ist unseres Erachtens eine Ehrenpflicht; wie das übrigens jedermann feststellen kann, der sich die eigenartige Musikzeitung jener Tage vornimmt, nämlich die vom »Citoyen« (Bürger) Cocatrix herausgegebene *Correspondance des Amateurs musiciens.* Im Anzeigenteil dieser Zeitschrift ist vielleicht zum allerersten mal der Name Beethoven zu lesen. An derselben Stelle findet man neben dem Verleger und Hornisten Simrock auch Nadermann genannt, der Verleger und Harfenist war und zugleich Vertreter der Edition Nägeli, sowie den Verleger Imbault, der Beethovensche und Mozartsche Quintette vertrieb.

Gleichzeitig half zur Verbreitung der ausländischen Musik diesseits der Grenzen die mitunter etwas unfreundliche Wechselbeziehung, die damals zwischen Frankreich und den deutsch-österreichischen Ländern bestand. Durch den Krieg, der seit 1792 kaum aufgehört hatte, waren die Franzosen mit deutscher Kunst und Literatur einigermaßen bekannt geworden. Am 30. Oktober 1821 schreibt Castil-Blaze im »*Journal des Débats*«: »Jeder hat noch die Melodien der ›Zauberflöte‹ und das entzückende Duett aus der ›Heimlichen Ehe‹ im Gedächtnis, wie er sie von Gesangskünstlern mit martialischem Schnurrbart meist bei Gläserklang und Sporengeklirr gehört hat. Wenn der Ruhm Mozarts, der in Deutschland schon gewaltig war, als er bei uns noch nicht über die Mauern des Conservatoire hinausreichte, sich so rasch ganz Frankreich erobert hat, so ist das vielleicht der Sambre-et-Meuse-Armee zu verdanken. Ihre Soldaten hatten ›Don Juan‹ und ›Zauberflöte‹ gesehen und gehört und führten deren herrliche Partituren als Reisegepäck bei sich.« Musikbegeisterte Diplomaten und Militärs wie Stendhal oder der Baron Girod de Trémont (der Beethoven 1809 besuchte und ihn beinahe schon bestimmt hatte, nach Paris zu kommen), Musiker, die mit besonderen Aufträgen reisten, wie Kreutzer, der ihn 1798 in Wien kennen gelernt hatte, wandten dieser neuen Musik schon ihr Interesse zu, als sie den Pariser Theatern und Konzerten noch unbekannt war.

* * *

Im »*Correspondant*« vom 25. 5. 1816 schreibt Mme. Brenet: »Aus Rußland oder Österreich zurückgekehrte Franzosen, Rode, Lamare, Baillot, Mme. Bigot, ferner Louis Adam, Mme. de Montgeroult, und ganz junge Leute wie Habeneck und Boëly schwärmen für die Werke Bachs, Händels, Mozarts und Beethovens, spielen sie zuerst für sich, bei ihrem Studium sich zu tief innerlicher Ergriffenheit sammelnd.«

Schließlich kehrte das Schicksal den Spieß um, und es kam zur Invasion und zur Besetzung der Jahre 1814/15. Und wenn wir Schindler, dem »Freund Beethovens«, glauben dürfen, von dem gleich noch zu reden sein wird, so lernte Habeneck in dieser Zeit die Eroica kennen, deren Wiener Erstaufführung damals schon ein Jahrzehnt zurücklag. Geprobt war sie allerdings schon in den öffentlichen Schüler-Konzerten (Exercices publics) des Conservatoire, aber aufgeführt wurde eigentlich nur die 1. Sinfonie und in seltenen Fällen die zweite.

Wollen wir die Musiker kennen lernen, denen ihre Fachgenossen damals die höchste Achtung zollten, so genügt es, die 1794 begonnene und erst 1817 abgeschlossene »Encyclopédie méthodique« von de Momigny aufzuschlagen. Im Artikel »Sonate« nennt er nur Kozeluch, Pleyel, Clementi und Cramer. Im Artikel »Septett« erwähnt er »eine Serenade (von Beethoven), die Herrn Baillot in einem seiner *Musikabende* Gelegenheit gab, verschiedene Seiten seines

großen, bewundernswerten Geigertalentes zu zeigen«. Ferner sagt er unter »Trio«: »Die besten Werke des Herrn v. Beethoven sind vielleicht seine Trios für Klavier und zwei andere Instrumente. Es sind dies fast immer Geige und Cello, die am leichtesten zusammen zu bringen sind und sich am besten dazu eignen, der besonderen Aufgabe gerecht zu werden.« Zuletzt, als de Momigny auf die Sinfonie zu sprechen kommt, sagt er einfach: »Herr v. Beethoven hat sich wie in Sonate und Quartett auch in der Sinfonie versucht. Überall spürt man den großen Musiker, aber häufig fehlt es ihm an Natürlichkeit und jener schönen großen Technik, die man bei so wahrhaft vorbildlichen Musikern wie Haydn und Mozart beobachten kann.«

So lautete um 1815 das Urteil über Beethoven. Neben Baillot, dessen Apostelarbeit schon im Dezember 1813 begann, war ohne Zweifel Habeneck der verständnisvollste und aufopferndste unter Beethovens Jüngern und für Paris sein tatsächlicher Entdecker. Franz Anton Habeneck wurde 1781 als Sohn eines aus Mannheim stammenden Militärmusikers zu Mézières im Ardennen-Departement geboren. Im Conservatoire erhielt er 1801 den ersten Preis als Geiger und wurde daraufhin schon im folgenden Jahre Leiter der öffentlichen Schülerübungen, aus denen 25 Jahre später die berühmte »Société des Concerts« hervorgehen sollte.

»Es sind eben 38 Jahre,« sagte mir Habeneck, »als ich die ersten Quartette von Beethoven kennen lernte, und sie mit meinem Freunde Philipp und andern spielte, ohne sonderlich davon ergriffen zu werden. Bald darauf erhielten wir die 1. und 2. Sinfonie, die wir mit einem kleinen Orchester probierten. Von allen Künstlern, die diese Werke von uns vortragen gehört, war es Méhul allein, dessen Beifall sie fanden; die Sinfonien besonders waren die Veranlassung, daß Méhul sich zu ähnlichen Kompositionen angespornt fühlte, und deren drei schrieb, wovon eine viel Beifall verdient und erhalten hat.« ... (Schindler, *Beethoven in Paris*, 1840, S. 3).

In der Zeit zwischen dem 22. Februar 1807 und dem 26. März 1826 dirigierte Habeneck teils im Conservatoire, teils in den während der Karwoche stattfindenden geistlichen Konzerten der Oper die beiden ersten Sinfonien. Besonderer Wertschätzung erfreute sich das Andante der zweiten. So erkennt ihm der »Courrier des Théâtres« vom 26. März 1826 vor allem den »Vorzug des Reizvollen« zu; »ferner walten in ihm Freiheit und Originalität der Erfindung, deren Regellosigkeit keine Rolle spielt gegenüber dem Zauber ihres neuen, wenn auch fremdartigen Musikempfindens«. Nun war aber dieses »so originelle Andante in A-dur« (Fétis) nichts anderes, als das der zweiten einverleibte a-moll-Allegretto aus der 7. Sinfonie! Vielleicht wurde diese letztere sogar schon am 21. März 1819 von Habeneck geprobt. Ferner macht es den Eindruck, als wäre ein anderes Sinfonie-Bruchstück (vielleicht aus der dritten), im Jahre 1811 bei der 10. Schülerübung gespielt worden, jedenfalls ein Versuch, der vor 1828 nicht wiederholt werden sollte. Cambini, als Heraus-

geber einer bald wieder eingegangenen Musikzeitschrift mit dem Titel »Tablettes de Polymnie«, fällte im damaligen blumenreichen Stil folgendes Urteil über die ersten Sinfonien: »Trotz vieler Verzerrungen und Verschnörkelungen funkelt es mitunter bei diesem Tondichter von Schönheiten ersten Ranges. Bald nimmt er den majestätischen Flug des Adlers, bald kriecht er auf holprigen Pfaden am Boden. Ist er eben mit süßer Wehmut tief in die Seele gedrungen, so zerreißt er sie alsbald mit einer Anhäufung barbarischer Akkorde. So glaubt man in seinem Innern Tauben mit Krokodilen vereint zu sehen.« Und von der dritten heißt es: »Die im heutigen Konzert aufgeführte Es-dur-Sinfonie ist die schönste, die er geschrieben hat; abgesehen von gelegentlichen, den Deutschen verratenden Härten, zu denen er sich von der Macht der Gewohnheit hat verleiten lassen, zeigt alles übrige eine vernünftige, korrekte, wenn auch von Gewaltsamkeit nicht freie Anlage. Anmutige Episoden sind kunstvoll mit den Hauptgedanken verknüpft; und die gesangsmäßigen Themen weisen eine Frische des Kolorits auf, wie man sie sonst kaum findet.«*)
Man sieht, daß der Kritiker Cambini sich nicht zu weit vorwagte, wenn er seine Kritiken in dem hochtönenden, nebelhaften Stil der Empire-Zeit abfaßte. So war also die Eroica unbeschadet der gleich zu zitierenden Äußerung Schindlers, wenn auch nur probeweise und nur zum Teil, schon 1811 in Paris gespielt worden. Dann kam am 21. März 1819 ein Finale (ob das der fünften, der sechsten oder der siebten — darüber macht das Programm keine näheren Angaben), ferner die Ouvertüren zu »Prometheus« und »Fidelio« in den Jahren 1814 und 1824.

»Bei diesen Versuchen,« heißt es nämlich weiter bei Schindler (a. a. O.), »hatte es jedoch sein Verbleiben, bis im Jahre 1815 Herr *Paris*, Verwaltungsbeamter der kgl. preußischen Okkupationsarmee, in dieser Eigenschaft nach Paris kam, und als besonderer Musikfreund und Kenner die Bekanntschaft dort lebender Tonkünstler aufsuchte, unter denen er vorzüglich die beiden Deutschen *Urhan* und *Stockhausen* an sich zog. Letzterer ließ auf die nachdrücklichste Empfehlung des Herrn Paris die Simphonia eroica kommen, worauf diese beiden wackeren Künstler, Urhan und Stockhausen, dieses Werk Herrn Habeneck vorlegten. Erst nach längerer Zeit schritt dieser zu einer Probe. Nach dem ersten Satz lachte alles laut auf, ebenso nach dem zweiten, und es soll nicht wenig Überredung notwendig geworden sein, das Orchester zu vermögen, die Sinfonie bis zu Ende zu spielen. Somit war der

*) Die übrigen Musikkritiker dieser Zeit sind ebenso unbestimmt. Bekanntlich zeigt sich erst mit Castil-Blaze um 1820 etwas anderes in der Tagespresse als bloße Stilübungen. So schreibt z. B. das »Journal de Paris« am 7. Mai 1811: »Die Sinfonie von Beethoven wurde mit großer Wärme gespielt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Sie ist ein durchaus originelles Stück, voller Leben und farbenreicher Gegensätze, in denen der Komponist aufs glücklichste die Blasinstrumente und Pauken verwendet.« Der »Courrier de l'Europe et des Spectacles« vom gleichen Tage ist noch unbestimmter: »Die 10. Übung machte die Liebhaber der Sinfonie mit einer der schönsten Schöpfungen dieser Gattung bekannt, mit einer Sinfonie von Beethoven. Er ist ein Genius, der weder mit dem erhabenen Haydn noch mit dem reichen und fruchtbaren Mozart zu vergleichen ist, den man aber nach ihnen nennen muß wegen der großartigen, gefälligen und abwechslungsreichen Art, mit der sich bei ihm Melodie und Harmonie durchdringen, was das Wesen der Gattung ausmacht.«

gesamten Beethovenschen Musik in Paris der Stab gebrochen, und da ebenfalls Herr Habeneck den Mut verloren, selbst auch noch wenig Einsicht in die Sache gehabt zu haben scheint, so mußten alle weiteren Versuche, zunächst nur in einer kleinen Schar von Künstlern Geschmack für diese Musik zu erwecken, aufgegeben, und die Zeit der fortgeschrittenen Bildung abgewartet werden, wann es wieder zu wagen sei, diese Versuche zu erneuern. Hier muß erwähnt werden, daß zu dieser Entmutigung, selbst bei dem einsichtsvolleren Teil, *Cherubinis* Urteil über Beethovens Musik nach seiner Zurückkunft von Wien, wo er der ersten Vorstellung des Fidelio (Leonore) beiwohnte, Grund gelegt haben soll. Von der Ouvertüre z. B. sagte Cherubini den Pariser Künstlern, *daß er wegen ihrem Bunterlei nicht einmal ihre Haupttonart erkannt habe*; ein Urteil, das mehrere der dortigen Künstler ihm bis heute noch mit Bitterkeit vorwerfen, und trotz der gänzlich geänderten Meinung des Altmeisters über den musikalischen Abgott der jetzigen Pariser nicht vergeben können. Wir sehen aus diesem Beispiel Cherubinis, der während seines Aufenthaltes in Wien nur in freundlicher Beziehung zu Beethoven gestanden (dessen er mich selbst versicherte, und seine Gemahlin gleichfalls sich noch lebhaft vieler Züge Beethovens aus jener Zeit erinnert), wie es um das Urteil selbst der Erleuchtetsten der Zeitgenossen über den gewaltigen Vorkämpfer und Bahnbrecher der neueren Schule stand, und dürfen uns daher schon weniger über die frevelhaft lautenden Ergießungen der damaligen Kritiker Beethovens wundern ... Jahre vergingen, in denen der Name Beethoven auf keinem Programm in Paris zu finden war, und wenn es je geschah, daß man irgendeinen Satz aus einer seiner Sinfonien als Lückenbüßer aufführte, so wurde aus Unverstand nur heilloser Frevel damit getrieben. Dies war die Zeit, wo Beethoven von Quadrillen und Tänzen hören mußte, die man aus seiner Musik dort mache, wie Seite 220 und 221 meines Buches über Beethoven bemerkt wurde.«
Auf der Seite, die Schindler hier aus seiner Biographie zitiert (1. Ausgabe) steht folgendes: »... Mochte aber doch gleichwohl dort wie in Deutschland die Ursache an der unrichtigen Metronomisirung gelegen haben, an die man mit Ehrfurcht festhielt, bis der rechte Mann in der Person des Herrn Habeneck kam, das Grundübel erkannte, und von da an das Rossinische ›*Efetto! Efetto!*‹ nicht mehr mit Würde und Größe Beethovenscher Poesien als identisch lehrte.«
»Dieser ebenso betrübte als ärgerliche Zustand«, fährt Schindler fort (*Beethoven in Paris*, S. 6), »veranlaßte den würdigen Herrn *Sina*, den man als Sekundarius des Schuppanzigschen Quartetts aus dessen Glanzepoche kennt, in Verbindung mit dem besonnenen Herrn *Urhan* noch einen letzten Schritt für Beethovens Musik zu tun, der zunächst in einem anonymen Brief an Herrn Habeneck bestand, worin ihn Herr Sina auf die C-moll-Simphonie aufmerksam machend, mehrere wichtige Notizen sowohl über dieses als andere Beethovensche Werke dieser Gattung mit einfließen ließ, deren viele er unter des

Meisters eigener Leitung in Wien als Mitspielender kennen gelernt hatte. Habeneck bat sich die Partitur der C-moll-Simphonie aus, die Herr Urhan glücklicherweise in der königlichen Bibliothek vorfand, und nach ziemlich langer Zögerung kam es denn zu einer Probe davon, die befriedigend ausfiel; aber erst in einer wiederholten Probe dieses Werkes fing es in den Köpfen der Musiker an zu dämmern, und bald hernach ging das strahlende Licht der Wahrheit aus den Harmonien dieses Riesenwerkes über ihren Häuptern auf und erleuchtet ward ihr Verstand. Man kehrte nun schnell zu den ersten drei Sinfonien zurück, und siehe da, allgemein war die Verwunderung, wie man deren unzählige Schönheiten in Melodie und Harmonie nicht sogleich erkannt habe, wenn man sich auch nicht verhehlte, daß zum vollkommenen Verständnisse des *Geistes* der Beethovenschen Sprache noch längere Zeit verstreichen müsse.«

* * *

Einige Jahre nach Habenecks Tode hat Joseph d'Ortigue in einem unterhaltsamen Feuilleton des *Journal des Débats* (9. November 1856) daran erinnert, welche Geduld dieser Kapellmeister, der Beethoven mit der Liebe und dem Verständnis des Fanatikers erfaßte, aufwenden mußte, ehe er es fertig brachte, daß das Opernorchester in einem geistlichen Konzert des Jahres 1821 die 2. Sinfonie und in ihr das Allegretto der A-dur-Sinfonie spielte. »Die Sinfonie fiel durch. Nur das Andante der A-dur-Sinfonie wollte das begeisterte Publikum noch einmal hören.« Auf demselben Programm stand auch das Oratorium »Christus am Ölberge«, das »mit allen Ehren aufgenommen wurde«. »So schlummerten die Dinge,« heißt es bei d'Ortigue weiter, »bis zum Jahre 1825, in dem Habeneck von der Direktion der Oper zurücktrat, um wieder zum Dirigentenstab zu greifen. Da verfiel Habeneck, der noch immer unter dem Zwange seiner fixen Idee stand, auf ein merkwürdiges Mittel. Er benutzte den von Musikern gern in dieser Weise begangenen Namenstag der heiligen Cäcilie und ließ auf etwa dreißig seiner Orchesterkollegen eine Einladung zum Diner los, dessen Kosten er selbst trug. Das dicke Ende kam natürlich nach. Auf der Einladung stand folgendes: »Vorgesehen sind ein paar Musikvorträge.« Musikvorträge! *Sapienti sat*! Das hieß nichts anderes als: »So, meine Jungens, nun habe ich euch unter meiner Fuchtel; untersteht euch nicht, ein Wort zu sagen, und fügt euch meinem Willen.« Einer der Teilnehmer, der Hornist Meifred, erzählt den Vorgang folgendermaßen weiter: »Der gemütliche Raum schuf eine günstigere Stimmung als der Probesaal der Oper, in dem zu musizieren nicht immer eitel Vergnügen war. So fanden wir, daß diese beiden Sinfonien (die Eroica und die A-dur) einige recht annehmbare Partien enthielten, und daß sie nach ordentlichem Studium und in voller Orchesterbesetzung gespielt, trotz eines gerüttelten Maßes von Verstößen gegen die musikalische Logik, sowie von Längen und Abschweifungen schon ihre Wirkung tun könnten.«

Auf diesen Nachmittag des 22. November 1825, so kann man wohl sagen, geht die Entstehung der Société des Concerts zurück. Von ihm ab verfolgte Habeneck mit Feuereifer seinen Plan. Er veranstaltete weitere Proben im Jahre 1827 bei dem Instrumentenmacher Dupont, rue Neuve des Petits Champs, und zuletzt im eigenen Hause, oder vielmehr bei seinem Schwiegervater Sieber, der einen Musikverlag in der Nähe der Börse (Rue des Filles-Saint-Thomas) hatte.
Für die geistlichen Konzerte der Oper im selben Jahre hatte Habeneck die 3. Sinfonie geprobt; aber sie gelangte nicht zur Aufführung, sondern an ihrer Stelle die zweite, und zwar wiederum mit dem Allegretto der siebten ... Endlich gelang es dem tapferen Mann, der seine Bemühungen unverdrossen fortsetzte, die Société des Concerts zu gründen (15. Febr. 1828), und nachdem er sich den Saal des Conservatoire gesichert hatte — auch das nicht ohne Schwierigkeiten —, konnte er am Sonntag, den 9. März um 2 Uhr sein erstes Konzert dirigieren. Das erste Stück war die »Eroica«, die stürmisch noch einmal verlangt wurde; sie erschien deshalb 14 Tage später wieder als Anfangsnummer eines Programms, das durchaus »dem Andenken Beethovens« gewidmet war und außerdem noch folgendes enthielt: Das »Benedictus« aus der C-dur-Messe, den ersten Satz des c-moll-Konzertes (Solistin Mme. Brod), Quartett aus *Fidelio* (die Damen Cinti-Damoreau, Nelia Maillard, die Herren Alexis Dupond und Levasseur), das Violinkonzert, von Baillot gespielt (Erstaufführung für Paris), und »Christus am Ölberg«, dessen Solostimmen Mme. Cinti, Adolphe Nourrit und Levasseur anvertraut waren.
Als Schindler, der Beethoven-Biograph, nach Paris kam, hielt die »Société des Concerts« schon an ihrer 14. Saison und hatte längst des Meisters sämtliche Sinfonien im Repertoire (die Neunte seit 1831, die Achte erst seit 1832) ferner seine Ouvertüren, seine Konzerte, einige Teile seiner Gesangswerke und sogar das Septett, das Habeneck von dem ganzen Streichorchester*) mitspielen ließ. Inzwischen begann Maurice Schlesinger, der schon im Jahre 1822 eine französische Ausgabe der Sonate op. 109 gebracht hatte, und dann die Sonaten op. 110 und 111 hatte folgen lassen, mit einer Sammlung billiger Klassikerausgaben, in der Beethovens Werke erschienen. Ein Gleiches tat Richault. So war die Sache Beethovens bei einem Teil, freilich nur bei einem kleinen Teil des musikliebenden Publikums gewonnen. Folgendes gilt es jedoch mit den Worten L. de Fourcauds (»*Die Konzertmusik seit* 1830«) festzuhalten, daß »in diesen traurigen Jahren im Pleyel-Saal z. B. der Name Mozart ein einziges Mal auf einem Programm erschien, Beethoven aber, »abgesehen vom Conservatoire, vollständig totgeschwiegen wurde«. Allerdings darf daran erinnert werden, daß König Ludwig XVIII. Beethoven eine goldene Medaille schicken ließ mit der Inschrift: »Vom König dem Herrn Beethoven gewidmet.« Das

*) Schindler, *Beethoven in Paris*. 1. Ausgabe. S. 55 A.

war die Antwort darauf, daß Beethoven eine Partitur der *Missa solemnis* übersandt hatte.*)

Nun seien dem Artikel d'Ortigues noch einige Erinnerungen an Schindlers Aufenthalt in Paris im Winter 1840/41 entnommen. »Die Konzerte des Conservatoire«, so schreibt er, »waren schon eine europäische Berühmtheit geworden, als Herr Schindler in der Absicht nach Paris kam, dort einmal mit eigenen Augen nach dem Rechten zu sehen. Er war bei den Proben zugegen, und im Konzert gab ihm Habeneck einen Platz hinter den ersten Geigen, mit dem Rücken zur Proszeniumsloge. Hier feierte Herr Schindler einen bescheidenen Triumph, als wären die Beethovenschen Sinfonien seine eigenen Werke gewesen. Von Zeit zu Zeit tat Habeneck mit Blick und Wort so, als wünschte er seine Meinung zu wissen, folgte aber nichtsdestoweniger seinem eigenen Kopf. Das ging so weit, daß der Dirigent an gewissen, aus reinem Eigensinn von ihm eingeführten Änderungen unentwegt festhielt, so etwa an der schrullenhaften Eigenmächtigkeit, den Anfang des Scherzos der c-moll-Sinfonie nur von den Celli spielen zu lassen, während die betreffenden Läufe in der Partitur für die Kontrabässe mitgeschrieben sind; und so noch eine ganze Reihe anderer Freiheiten, über die mein Freund und Meister Herr Berlioz**) mit größerem Recht sprechen kann, als ich.«

Jedenfalls war Schindler begeistert von den Aufführungen Habenecks, wie es zur gleichen Zeit der damals in kümmerlichen Verhältnissen in Paris lebende Richard Wagner war. Schindler hatte das Schimonsche Beethoven-Bildnis mit nach Paris gebracht. Auf Habenecks Ersuchen stellte er es eines Tages im Foyer des Konzertsaales auf, und zwar während einer Probe der Sinfonie in A-dur (sie wurde im 4. Konzert jener Saison, vier Wochen vor der Neunten aufgeführt). Nach der Probe, drängten sich die Musiker vor dem Bild zusammen, die einen fielen vor ihm auf die Knie, die anderen dagegen stiegen auf Tische und Stühle mit dem Ruf »Hut ab!« Die *Gazette musicale* berichtete über diese rührende Szene, die eine volle Viertelstunde dauerte, und nun gab es mehrere Tage lang eine wahre Wallfahrt zu dem Bild. Ferner ließ Schindler auf Ansuchen des Vorstandes der Société des Concerts von Grevedon eine Lithographie nach dem Schimonschen Gemälde anfertigen; und seitdem erhalten alle Orchestermitglieder der Gesellschaft ein Exemplar dieser Lithographie, das die Unterschrift des Präsidenten und des Vizepräsidenten, also des Direktors und des Dirigenten des Conservatoire trägt.

In dem bereits angeführten Feuilleton berichtet d'Ortigue ein spaßiges Geschichtchen über den originellen Schindler, der während seiner Anwesenheit in Paris die Künstlerkreise oft genug belustigte.

»Ein sehr vornehmer Musikfreund, Herr de F... (wahrscheinlich Ferrières),

*) Trotz wiederholter Nachforschungen im Staatsarchiv konnten wir in den Akten des Kgl. Hauses aus der Zeit der Restauration nichts über Beethoven finden.

**) Berlioz war seit 1835 Musikkritiker am *Journal des Débats*.

der damals am Square d'Orléans, rue Saint Lazare, wohnte (heute rue Taitbout 80, wo auch Chopin gewohnt hat), wollte Herrn Schindler zum Essen einladen. Man wußte aber nicht recht, wie das bei dem >Freund Beethovens< anzustellen war, der lieber zwanglos im Restaurant speiste. Herr von F. verabredete sich also mit zwei, drei gemeinsamen Bekannten, und man kam auf folgenden Einfall. Ein Teil der Wohnung des Gastgebers wurde in einen Restaurationsraum umgewandelt, die Treppe mit Sand bestreut, eine Austernverkäuferin in den Flur gesetzt, die Diener als Kellner mit der kurzen blauen Jacke und weißen Schürze bekleidet. Herr Schindler kommt auch, geführt von Ernst, der damals in der ganzen Glorie des großen Geigertalents strahlte, sowie von Stephen Heller, nach wie vor dem großen Träumer und Pathetiker unter den Klavierspielern. Die beiden Künstler hatten nicht verfehlt, dem fremden Gast zu sagen, sie würden ihn heute in ein Restaurant führen, in dem nur eine Anzahl untereinander bekannter Stammgäste verkehrten und in dem die Bedienung ausgezeichnet sei. Und wirklich hatte Herr Schindler seinerseits die Bemerkung nicht unterdrücken können, das Haus gleiche weder der Lage noch dem Aussehen nach einer öffentlichen Gaststätte. Die drei Freunde nahmen an einem der Tische Platz, die ringsumher standen. Dann kam Mme. de F. mit einigen Leuten herein, die sich an die anderen Tische setzten, und so kam bald eine allgemeine Unterhaltung zustande. Mehrere Male erregte Herr Schindler bei den Gästen Heiterkeit durch die Ungezwungenheit seines Benehmens und durch die Ungeniertheit seiner Äußerungen über Küche und Keller. Bald klagte er über das Ungeschick oder die Langsamkeit der Kellner, bald wunderte er sich, daß ein Gericht, das auf der (in einem benachbarten Restaurant geborgten) Speisekarte stand, nicht fertig oder überhaupt nicht zu haben war. Alles in allem aber fand er viel lobende Worte für die gute Küche und die erlesenen Weine. Nach dem Essen wurden in einem kleineren Nebenraum Kaffee, Liköre und Zigarren, ebenfalls in vorzüglicher Qualität, gereicht; die Unterhaltung wurde immer lebhafter, und man kam auf Beethoven zu sprechen. Schindler war der einzige, der immer noch nicht recht heraus hatte, ob er sich in einem Restaurationslokal mit abgenutzten Möbeln von Anno dazumal oder vielmehr in einem Privatzimmer befand, das ein Sammler luxuriös und geschmackvoll ausgestattet und mit seinen Kunstgegenständen und Antiquitäten angefüllt hatte. Als er es schließlich darauf ankommen ließ, von der Rechnung zu sprechen, antwortete ihm schallendes Gelächter, und er fand sich damit ab, daß man ihn auf so nette Weise hinters Licht geführt hatte.«

* * *

Gerade wie die Société des Concerts du Conservatoire, haben sich auch die sogenannten »volkstümlichen« Konzerte — Pasdeloup, Colonne und Lamoureux — fast ausschließlich in ihrem Repertoire auf die Sinfonien, zwei oder

drei Ouvertüren und ebenso viele Konzerte beschränkt. Man könnte sogar sagen, daß sie darin des Guten zu viel getan haben.
Die Kammermusik, der zu Anfang des Jahrhunderts noch eine gewisse Pflege zuteil wurde, war zur Zeit Louis Philipps fast verschwunden. Kaum zwei oder drei Gesellschaften mit wenigen Mitgliedern widmeten sich ihr in Paris. Dies eine Feststellung von Fétis, der sich dabei folgendermaßen tröstet: »Herr Baillot genügt, um unter den Musikfreunden weiter den Geschmack am Schönen hoch zu halten.« (*Revue musicale*, Jan. 1828.) Ebenso liest man in den um 1840 verfaßten (noch unveröffentlichten) Erinnerungen des Baron de Trémont, eines leidenschaftlichen Musikliebhabers, die Klage, daß es nur noch ein halbes Dutzend Pariser Salons gäbe, in denen wirklich Musik gemacht werde: unter dem Kaiserreich hatte er deren mehr als dreißig gezählt.
Liszt war wohl auch der erste, der, im Jahre 1836, öffentlich die Sonate op. 106 spielte, für deren Adagio Berlioz sich begeisterte. Und eine Offenbarung war es, als wiederum Liszt dann im folgenden Jahre mit Urhan und Batta die Bekanntschaft der drei Trios in B-, D-, und Es-dur vermittelte. »Neben dem Beethoven der Sinfonien, dessen Gedankensprache uns allen heute dank der Société des Concerts, klar ist,« so schrieb Ernest Legouvé nach einer dieser Aufführungen, »gibt es noch einen anderen Beethoven, der ebenso groß, aber vielleicht noch tiefer ist und den deshalb die große Masse nicht versteht; das ist der Beethoven der Trios, Quartette und Sonaten.« (*Gazette musicale*, 5. März 1837*.)
Wie Baillot seine Musikabende, so stellten die Brüder Bohrer von 1827 bis 1830 und später die Brüder Tilmant sowie Liszt ihre Arbeit in den Dienst der überaus uneigennützigen Aufgabe, der Welt Beethovens Kammermusik zu offenbaren, im Zeitalter der Meyerbeer- und Rossinischen Oper, einem Zeitalter also, das im übrigen den Triumph der Romanze, der »Fantaisie brillante« und der Quadrillen aus der Opernliteratur des Tages bedeutete. Ihnen folgten dann andere, die von Schindler genannten Quartettvereinigungen Franco-Mendès und Armingaud sowie Chevillard. So wurde die Fackel Beethovens von Hand zu Hand weitergegeben, bis sie in unseren Tagen zu einem Ysaye, einem Pugno, einem Risler, Cortot, Capet und wie sie sonst noch heißen mögen, gelangte.
Auf der Bühne wurde der bekanntlich auf einem französischen Stück beruhende »Fidelio« (oder »Leonore«) lange Zeit nur von deutschen durchreisenden Truppen aufgeführt (1829, 1830, 1831 und 1842). Die italienische Oper gab 1852 und 1869, also in zwei weit auseinander liegenden Folgen im ganzen zehn Vorstellungen des Werkes. Als dann Carvalho seinem Publikum den »Fidelio«

*) Bei dieser Gelegenheit ein Beispiel dafür, wie man sich im gleichen Jahre 1837 den Vortrag einer Beethovenschen Sonate dachte. Damals gab Liszt im Johannes-Saale des Pariser Rathauses ein Konzert, das teilweise seinen Transkriptionen des Berliozschen »*Lelio*« galt. Weiter stand die Sonata quasi una fantasia auf dem Programm, die in folgender Weise zum Vortrag kam: der erste Adagiosatz in einer Orchestrierung von Girard, einem geschickten Dirigenten, der selbst den Taktstock führte. Dann kam das Klavier zu seinem Recht, indem Liszt allein die beiden anderen Sätze, das Allegretto und das Presto appassionato spielte.

mit Mme. Viardot in der Titelrolle darbieten wollte, ließ er sich von seinen ständigen Lieferanten, Barbier und Carré, eine Bearbeitung machen; aber die am 5. Mai 1860 begonnenen Aufführungen hatten ihren von vornherein mäßigen Erfolg nach elf Abenden gänzlich eingebüßt. Endlich räumte die Pariser Komische Oper vom 30. Dezember 1898 bis zum Jahre 1906 in ihrem Spielplan der Bearbeitung von Gevaert-Antheunis einen Platz ein, die von Haus aus für das Brüsseler Monnaie-Theater bestimmt war. Hier aber wurde 1911 diese durch Rezitative beschwerte Übersetzung preisgegeben und durch das Buch von Maurice Kufferath ersetzt, das dem Beethovenschen Werk seine ursprüngliche Gestalt unter Benutzung des dafür vortrefflich geeigneten Urtextes von Bouilly wiedergibt.

* * *

In den vorstehenden Seiten habe ich mich darauf beschränken müssen, an die Anfänge, sozusagen an das heroische Zeitalter des Beethoven-Kultus in Frankreich zu erinnern. Wollte man seine Entwicklung etwa von 1830 bis auf unsere Tage verfolgen, so hieße das, die Geschichte des Musiklebens selbst schreiben. Es zerfällt im ganzen genommen in zwei Abschnitte: den Rossini-Meyerbeer-Abschnitt von 1830 bis 1880 und den Wagner-Abschnitt von 1880 bis auf unsere Tage. Im ersteren ist die klassische Orchestermusik zunächst ziemlich ausschließlich auf den Saal des Conservatoire beschränkt, wo die Société des Concerts ihre Aufführungen veranstaltete. Der Mittelmäßigkeit und üblem Virtuosentum verfällt inzwischen die Kammer-, deshalb besser Salonmusik. Aber schon vor 1850 wird Beethovens Kammermusik von den Vereinigungen eines Armingaud, Chevillard (Vater), Lalo und anderen zu verbreiten unternommen. Dann kommt Pasdeloup mit seinen volkstümlichen Sinfoniekonzerten.

Nach 1870 wächst diese Bewegung mit Colonne, Lamoureux und ihren von Zeit zu Zeit auftauchenden weniger erfolgreichen Nachahmern. Endlich lenkt Wagner, indem er wieder den Geschmack an »großer, schöner Musik« — Berlioz' Ausdruck — weckt, die Musiker auf die großen Meister hin von Bach bis zu Beethoven und weiter. Seit etwa 1900 ist Beethoven Gegenstand eines echten Kultus, der auch in der Literatur und auf der Bühne zum Ausdruck kommt, wo ihm das Stück des Herrn René Fauchois zu endgültiger Volkstümlichkeit verhilft. In den Kunstausstellungen findet man immer wieder sein mehr oder weniger poetisch-idealisiertes Bild, auf Leinwand, in Marmor oder Bronze; selbst die Architekten entwerfen wirklichkeitsferne, ja unmögliche Tempel für den Gott der Sinfonie. Und im grünen Laub des Vincenner Parkes hat ihm der Bildhauer José de Charmoy ein symbolisches Denkmal gewidmet.*) So hat sich der Name unseres Musikheros die Bewunderung der Massen erzwungen, wie nur irgendeiner der Größten in der Menschheitsgeschichte.

*) Siehe die diesem Heft beigegebene Abbildung.

BEETHOVEN

DER »ROMANTISCHE« ERFÜLLER »KLASSISCHER« RATIONALISTIK

VON

FRANK WOHLFAHRT-FLORENZ

Wir sind im allgemeinen geneigt, in Beethovens Kunst die Anfänge eines neuen Stilprinzipes zu erkennen, das man unter den Sammelbegriff des »Romantischen« zu stellen sich gewöhnt hatte. Damit war die historisch formulierte Parole ausgegeben worden, daß die Art musikhafter Gestaltungsgesetze des Meisters sich im Gegensatz zu den voraufgegangenen befinden müßte. Hier aber handelt es sich um einen geschichtlichen Irrtum, der sich auf die Änderung äußerer politischer Geschehnisse stützte und von diesen aus Rückschlüsse auf eine gewandelte Kunsterkenntnis und Kunstanschauung konstruierte. In Wahrheit aber läßt sich das formale Ergebnis der Beethovenschen Musik deutlich auf seine Vorgänger zurückweisen, darf sogar als konsequente Erfüllung *klassischer* Grundzüge betrachtet werden, wie solche bereits in den Werken Haydns und Mozarts völlig vorgebildet waren. Wohlbemerkt: *vorgebildet*, denn auch in den beiden Letztgenannten machten sich Ausdruckselemente fühlbar, die in ihren zwar noch sporadischen Bekundungen schon jenem Weltgefühle des Romantischen angehörten, wenn dieses auch vorerst noch eingebettet blieb in einen klar übersichtlichen Typus mit seinem Spiel auf äußeren Kontrast gestellter, scharf abgegrenzter thematischer Gedanken. Wenn wir als das schöpferische Grunderlebnis klassisch-romantischen Geistes das Gefüge der *Sonate* in seiner Vollreife bezeichnen, so wurde hier das kontrapunktische Verweben gegensätzlich aufgestellter Motivik allmählich mehr und mehr verdrängt vom Phänomen der *modulatorischen Reize*. Vollzog sich die Geburt der Sonate ursprünglich aus den Charakteristiken der alten *Tanzsuite*, in der sich die rhythmischen wie inhaltlichen Verschiedenheiten in den einzelnen Sätzen getrennt voneinander vollzogen, deren Gesamtheit aber zusammengehalten wurde durch das Wesen des »Tanzes« in seinen mannigfaltigen Bewegungsmomenten der Sarabande, der Menuett, der Allemande, der Gigue und anderer, bildete also eine jede dieser kleinen Gattungen innerhalb der Suite kein Teil, das in sich selber *Entwicklung* darstellte, sondern das in sich ein *erfülltes* Ganzes bedeutete, so änderte sich dieses Verhältnis der einzelnen Sätze untereinander, je kräftiger sich das neue Formproblem der Sonate entschleierte. Wurde die Suite vom Thema und Tempo des Tanzes aus bedingt und bestimmt, handelte es sich hier vor allem um einen klar ausgeprägten Grundplan, der seinen schöpferischen Ausgangspunkt aus einer rhythmisch fundierten und bereits antizipierten Norm her gewann, so war die Deutlichkeit dieses Mottos mit der sehr allgemein umrissenen Bezeichnung »Sonate«

schon getrübt worden. Die trotz seelischer Sensibilität doch irgendwie *sinnlich-geistige* Haltung der Suite, der Sinn ihres *Kollektiverlebnisses*, wurde in der Sonate durch die immer stärker hervorbrechenden Mächte einer im *Seelischen* verhafteten *Individualistik* gesprengt. Das führte notwendigerweise zur Eroberung bis dahin noch unerschlossener Bezirke, und wenn die langsamen Einführungsteile der Haydnschen Sinfonien in seine Allegrosätze rückwärtsweisend als restliche Reminiszenzen jener Gravepartien wie speziell in den Bachschen Solosonaten anzusehen sind, während der Duktus der Bachschen Sonate allerdings noch ziemlich streng dem Schema der alten Tanzsuite verpflichtet war, so können wir die Haydnschen »Vorspiele« auch vorwärtsweisend im Prinzip ihrer oft kühnen modulatorischen Rückungen, im Ersatz eines *Räumlichen* durch ausgesprochene *Stimmungswerte*, die präludierend auf das sinfonische Ereignis vorausgriffen, als bereits »romantischen Voraushall« bezeichnen. Sie waren »Präludien« im Hinblick auf ein noch verhangenes Reich der Tongestaltungen, ihre Beziehung lag weniger auf den eigentlichen Hauptsatz hin erspannt. Wir können solche Erscheinungen auch in anderen Sätzen der Haydnschen Sinfonik mit einer Fülle an Beispielen belegen, wo plötzlich der junge und ungebrochene Akzent eines Stimmungshaften sich über das klare Spiel der Motivik schattete, ohne allerdings das durchsichtige Geäder realer Stimmgebung und -führung zu gefährden oder anzutasten. Das Entscheidende zwischen den Gattungen der Sonate und der Suite aber beruhte darin, daß bei scheinbarem Erwachsen der erstgenannten aus der letztgenannten, die Suite ein »Ergebnis« der *Form* und die *Sonate* ein »Erlebnis« des *Formens* wurde. Die Suite *gestaltete*, während die Sonate *entwickelte*! War der äußere Zusammenhang der einzelnen Suitensätze ein scheinbar loserer, durch die aber das Fluidum einer sinnlichen Energetik, nämlich die des Tanzes hindurchflutete, die dem Ganzen ein rhythmisches Zentrum in verschiedenfältiger Brechung sicherte, so enthüllte die Sonate im Verlaufe ihrer formalen Wandlung »ideelle Beziehungen« der einzelnen Sätze untereinander. Und wenn sie schließlich *einen* thematischen Komplex als Monogramm über eine Gesamtheit zwängte, doch nicht im Sinne älterer Kunst, um an einem einzigen Tonsymbol die Fülle des *Gestalterischen* zu erproben, sondern um ein *Entwicklungsmäßiges* zu demonstrieren, wenn sie alle Sätze aus einer einzigen Wurzel in eben angedeuteter Art hervorgehen ließ, so hatte sich bereits ein formaler, das heißt: organischer Vorgang allzusehr an der Oberfläche der Klangmaterie abgelagert. Indem der Romantiker die »schöpferischen Erregungen an sich« zum Primat erhob, indem er innere Zusammenhänge allzu bewußt aufzudecken trachtete, mußte sich das Prinzip seiner Formgebung notgedrungenerweise: *rationalisieren!* Diese Rationalisierung inneren Formgeschehens werden wir an Beethovens Musik gedrängt aufzuzeigen versuchen und auch, welches musikhaften Mittels sie sich besonders bediente. Für die Psyche des romantischen Künstlers darf als entscheidend gelten die *Greifbar-*

machung eines an sich *Ungreifbaren*, der Zwiespalt zwischen dem Ekstatisch-Dämonischen einerseits und die Ausdeutung solcher dynamischer Gefühlsreihen andererseits, die Bändigung elementarischen Temperamentes unter Zuhilfenahme einer *psychologisierenden*, das heißt: auseinandersetzenden Arbeitsmethode!

Beethovens Größe und Begrenzung beruht vor allem in der einzigartigen Fähigkeit, sich mit seinem thematisch formulierten Material auseinanderzusetzen. Gewiß, auch hierin waren ihm sowohl Haydn wie Mozart in der subtilen Behandlung motivischer Kunst vorbildlich vorangegangen, doch verführte sie der Prozeß der Verschränkung und Zerlegung niemals bis zur völligen Auflösung des Thematisch-Substantiellen. Erst Beethoven erscheint hier nicht nur auf einsamster, bisher noch nie erschrittener Höhe, sondern er ist vielmehr der *radikale Vollstrecker* eines künstlerischen *Gesetzes* geworden, dessen *Tabulatur* er aus den Händen *Mozarts* und *Haydns* empfing. Nichts anderes als die Radikalität dieses Unterfangens schleuderte ihn in die Mitte des romantischen Weltempfindens hinein. Handelte es sich bei Haydn und Mozart um die *Meßbarkeit* motivischen Geschehens, die sich im Wechsel der Modulationen, der Harmonik auslebte, so wurde in Beethoven der Sinn des motivischen Geflechtes, ja sogar oft die Idee der thematischen Konzeption von vornherein der Harmonik verpflichtet, nicht mehr das *Maß* des »Zusammenklingenden« herrschte bei ihm vor, sondern die *Messung* der »Zusammenklänge«.

Wir müssen vorerst das Schema der romantisch-klassischen Sonate kurz streifen, wie solches sich darstellte, nachdem es die brüchigen Reste einer mütterlichen Suite von sich abgeworfen hatte. Die Menuett fiel als letztes Überbleibsel, und an ihre Stelle trat jener erdigere »Scherzo«-Typus, der in seinem robusteren, gedrungeneren Format mehr Möglichkeiten einer breiteren Entfaltung bot und schließlich das *zeitliche* Verhältnis aller vier Sätze zu einem gleichgewichtigen erhob, ja sogar besonders auffallend in Beethovens 5. und 9. Sinfonie dem Trioteil den Rang eines »zweiten Hauptsatzthemas« einräumte. Wenn Beethoven gelegentlich in seiner 4. und 8. Sinfonie das Scherzo wieder durch eine Art Menuett verdrängen ließ, so geschah das aus ästhetischen Rücksichten, die dem nicht geringwertigeren, wohl aber intimeren Gehalt, gemessen an dem der übrigen Sinfonien, entsprachen. Trotzdem können wir die Menuett der Vierten mit ihrer höchst launigen und eigenwilligen Skandierung, ihrem geistsprühenden Reiz von Zwei- und Dreiteiligkeit innerhalb der melodisch-rhythmischen Perioden kaum noch als eine Anlehnung an ihr Ur-Bild bezeichnen. Entscheidend bleibt die Umwandlung des suitenartigen Menuettsatzes in eine Unterordnung unter den Charakter der Sonate und seine Mündigkeitserklärung innerhalb dieser. Doch auf welche Weise erfüllte sich der die eigentliche Sonate tragende und gewichtige Hauptsatz? Welchem formalen Vorwurf huldigte er, wie beispielsweise jeder der einzelnen Teile einer Suite? Fuge, Rondo, Variation gehen eindeutig aus ihren Benennungen her-

vor. Auch das Gefüge der dreiteiligen Liedform geht von rein *gestalterischen* Grundsätzen aus. Was aber wollte der auf *Entwicklung* abgestellte Hauptsatz der Sonate? Den Konflikt eines nur in der »Seele« sich spiegelnden *dual* gespaltenen Weltbildes aus Tönen hervorzaubern. Das Erlebnis von Innen- und Außenwelt als *Spannung*, ein völlig unantikes und unsüdliches, aber echt nordisches und christliches, ein rein seelisches, denn nur die Seele erspannt sich zwischen Geist und Stoff, wurde zum formalen Gleichnis innerhalb des eigentlichen Sonatenbegriffes erhoben. Die Sonate stellte demnach eine »tönende Selbstillustration der nordisch-christlichen Seele« dar. Das Doppelsichtige, Doppelfühlige der nordischen Seele enthielt den eigentlich thematischen Kern der Sonate. These und Antithese als »Exposition«, ihre Verwirkung zum »Konflikt« der »Durchführung« und ihre Unvereinbarkeit in einer nochmaligen Aufstellung von These und Antithese in der »Reprise« mit illusorischer Lösung einer angehängten »Coda«, deren Wachstum immer mehr zunahm, je mehr sich die Sehnsucht nach Synthese (das aber ist das Urwesen der Romantik!) verzehrte, zeigen den Aufriß eines romantisch-klassischen ersten Sonatenhauptsatzes. Aber noch etwas anderes vollzog sich zwischen dem anfänglichen »Spiel« und späteren »Kampf« der Themengeschlechter miteinander, nämlich die völlige Umbildung der Harmonik aus einem *Maß* ihres Zusammen*klingenden*, wie solches der polyphone Stil gezeitigt hatte, in eine *Messung* ihrer Zusammen*klänge*. Aus der ursprünglich *polyphonen* Harmonik (räumliches Maß) wurde eine *akkordische* (räumliche Messung). Fixierte Standpunkte, zwischen denen diese Messung der Harmonik sich vollziehen konnte, gab das *dualistische* Themenprinzip der klassisch-romantischen Sonatenform ab.

In der Musik Beethovens zielte ein zwischen zwei Themen gespanntes sinfonisches Geschehen im Gegensatz zu seinen Vorläufern Haydn und Mozart auf die von aller Thematik entäußerten Höhepunkte rein harmonischer Akkordkolonnen ab. Das dynamische Fluten, in rhythmischer Brandung von einer kleinsten Motivwelle zur anderen geworfen, bis es in seiner Substanz völlig zerstäubte und die Spur seines Nachhalles gewöhnlich in einem Ostinato auslaufen ließ, erstarrt plötzlich in einer harmonischen Gipfelung, die sich unter skandierten Stößen jener motivischen *Erinnerung* als Ostinatofigur in großen Akkordsäulen vor uns aufrollt. Hier ist Beethovens schöpferisches Zentrum aufgespürt, die völlige Auflösung thematischen Materials nach Auskostung aller in ihm verborgener dynamischer wie rhythmischer Möglichkeiten. Hier ist eine Urerregung, ein ausgesprochen dämonischer Willensaufruf auf seine engste Formel zusammengepreßt worden, auf den nur noch *stofflich* bedingten Reiz harmonischen Reflexes, der in seiner geballten Wucht getragen wird von der bereits *abstrakt* gewordenen, nur noch »ideell«, das heißt nur noch in seiner »rhythmischen Urgebärde« wahrnehmbaren thematischen Inspiration. Hier hat eine das Körperliche sprengende Leidenschaft im

Aufprall gegen das Stoffliche hin ihren stärksten Niederschlag gefunden nach völliger Enthüllung von jedem melodischen Formorganismus im lapidaren Ausdrucksmittel akkordischer Reihen und akkordischer Akzente. Diese Akkordgebilde sind die elementarste Verwirklichung des Beethovenschen Gestaltungstriebes, sind der unmittelbarste Widerhall seines eingeborenen Temperamentes. Dieser ganze künstlerische Entwicklungsvorgang läßt sich am treffendsten als »Weg der Harmonik zu sich selber« bezeichnen, der sich schließlich nur noch melodisch-thematischer »Begriffe« bediente, um auf der Spur seines spezifisch formulierten rhythmischen Tempos unter gleichzeitig fortschreitender dynamischer Auflösung alles thematisch Substantiellen in einer akkordisch zusammengerafften Harmonik selber zu münden. Alles thematische Geschehen innerhalb der Beethovenschen Musik war also deutlich der Absicht einer *Illustration* des *Harmonischen* unterstellt. Die Themen schritten durch ihre Zerlegung in kleinste Motivbestandteile aus sich heraus und von sich fort, sie schrumpften immer mehr in sich zusammen, je weiter sich der »Weg« von einem unverrückbaren Blick aus (Empfänger des Kunstwerkes) ins Unendliche verlor und das Objekt auf ihm schließlich nur noch als »Punkt« wahrgenommen wurde, bis auch dieser gänzlich verlosch. Dieser Marsch der Themen von sich fort hatte zur künstlerischen Folge nicht mehr eine räumliche »Gestaltung«, sondern ein räumliches »Fernenerlebnis«, das sich im *umgekehrten* Verhältnis zur perspektivischen *Verkürzung* des in ihm ausschreitenden Themas selber immer mehr weitete, bis es in seiner unmittelbaren Wirkung offenbar wurde im Augenblick, wo die thematischen »Hilfskonstruktionen« sich in ihm aufgelöst hatten. Beethovens »Raum« war bereits keine *Wirklichkeit* mehr, sondern war *Wille* und *Vorstellung*. Die thematischen »Willenskurven« lösten sich schließlich in einer räumlichen »Vorstellung« auf im Bilde jener akkordisch gerafften Quadern seiner sinfonischen Höhemomente. Das Ergebnis räumlicher *Durchmessung*, nicht räumlichen *Maßes*, wurde hier im »Aufriß eines Fernenerlebnisses« konstatiert. Dieses Fernenerlebnis des Räumlichen hat Beethoven mit Recht die Bezeichnung eines Meisters im »Unendlichen« eingetragen.

Und von Beethoven aus können wir die »Klassik« Haydns und Mozarts als Umwandlung dieses »Raumerlebnisses« aus der polyphonen Bezwingung der durch Bach erwirkten räumlichen »Wirklichkeit« in das Erlebnis ihrer »Fernendimensionen« deuten. Hatten die melodischen Zeitbahnen Bachs im polyphonen Zusammenklingen diesen Raum rhythmisch »verleiblicht«, stellte der zeitliche Ablauf der Bachschen Musik in seiner melodisch-polyphonen Kontinuität das rhythmische Gefüge des Raumes gleichsam aus der Summe planetarischer Systeme dar, diente also der zeitliche Ablauf Bachschen Stimmengewebes einer Verwirklichung des Räumlichen, in dessen endlich-runder Erfüllung sich das Phänomen der *Zeit* aufhob (darin beruht vor allem das Geheimnis der Bachschen melodischen »Unendlichkeit«!), so mußte not-

gedrungenerweise mit der Umwandlung »räumlicher Wirklichkeit« in das Erlebnis seiner »Fernendimensionen« der *Zeitbegriff* in der Musik allmählich zum vorherrschenden werden. Das *Melos* Bachs verlor seine Kontinuität und wurde zur *Melodie!* Aus der *Gliederung* Bachschen Melos wurde die *Periodik* »klassischer« Melodie geboren! Der Rhythmus wurde *metrisch* erhärtet! Das Bachsche Melos wurde »verzeitlicht«, um am Maßstabe der Zeit »durch den Raum« zu eilen! Gleichzeitig verselbständigte sich mit der Verabsolutierung der Melodie, der Rationalisierung des Rhythmus durch das Metron auch die Harmonik. Auch sie ging von einem »Zusammenklingen« in den »Zusammenklang« über. Wenn nun aber Haydn und Mozart im Zuge ihrer melodischen Bildungen, im Reize motivisch-metrischer Anordnung und in der Technik bereits rationaler (»berechenbarer«) Ausdeutung des Materials »klassisch« anmuten, so vollzog sich trotzdem unter der Oberfläche betonter »Melodik« bereits ein Vorgang, der die Harmonik als ursprünglich »raumschaffende Kraft«, als eigentlich formales Element innerhalb der germanischen »Seelenmusik« zu dynamischer Aktivität heranzog. Denn der Zauber kontrapunktisch-motivischen Geschehens innerhalb der Kulmination sonatenhafter Sätze, speziell der »Durchführungspartien«, wurde vereindrücklicht durch das Prinzip modulatorischer Rückungen. Diesen modulatorischen Rückungen hatte von nun an der Sinn motivisch-kontrapunktischer Verflechtungen zu dienen. Und wenn beispielsweise Bach sogar im architekturalen Gefüge seiner Fugen das scheinbar »Errechenbare«, das Konstruktive der Fugenidee verschmolz in die aus ihr hervorwachsenden »organisch« bedingten Gebilde seiner Kontrapunkte, wenn ihm die »ratio« in der »Organik« aufging, ein höchst *immanenter* Vorgang, dem das harmonische Zusammenklingen der einzelnen Stimmen als geheimes »raumschaffendes« Mittel untertan war, so ersetzte sich diese schöpferische Organik als Synthese aus *Vorwurf* und *Gestaltung* in den Werken der »Klassiker« durch die Logik aus *Einfall* und *Entwicklung*, deren Meßbarkeit sich zunächst in den sublimen Reizen harmonischer »Stimmungswerte« verfing! Wurde in den Expositionsteilen der sonatenhaften Hauptsätze zwischen zwei Themen gewöhnlich der »Weg« von Tonika zur Dominante hin »abgesteckt«, so nahm dieser »Weg« im Verlaufe der eigentlichen thematischen Ausnutzung verschlungeneren Charakter an. Neue »Tonartsbezirke« wurden durchschritten, und ihre »Farbe« wurde im Verhältnis zu Tonika und Dominante abgewogen, das heißt aber: die Harmonik als ursprünglich »raumschaffende Kraft« wurde »meßbar«. Der »endliche« Raum, ursprünglich erwirkt aus dem »unendlichen« Geschehen polyphoner Melismen, er wurde im Zeitablauf auf der Wegstrecke »endlich« gewordener Melodien »unendlich« meßbar. Diese »Unendlichkeit« seiner Meßbarkeit resultierte aus der immer weiter fortschreitenden Teildifferenzierung der »Zusammenklänge«, des *akkordisch* gewordenen Prinzipes der Harmonik, das schließlich auch die bei Haydn und Mozart immerhin noch primäre Bildung der Melodie unter seine Hörigkeit zwang.

Und an diesem geschichtlich bedeutungsvollen Augenblick innerhalb der abendländischen Musik, wo die Melodie begann, völlig unter die Abhängigkeit der Harmonik zu geraten, wo die Aufsaugungsfähigkeit akkordischer Zusammenhänge und Zusammenklänge den bereits im Periodischen erlahmten Duktus melodischer Eigenwüchsigkeit in Fesseln schlug, begann Beethovens Lebenswerk, das auch dem eigentlichen »Einfall« gegenüber oft eine Systematik angedeihen ließ, die wir besonders markant in seinen sinfonischen Hauptsätzen als »Dreiklangs-zerlegung« antreffen können. Gewiß, diese Grundformel der »Dreiklangs-zerlegung« wurde nicht durchgängig apodiktisch beibehalten, aber ihre oft wiederkehrende Prägung ist von einschneidender Bedeutung für die Schaffensart des Meisters geworden. Es würde zu weit führen, sich in Einzelheiten der künstlerischen Tonmaterialbehandlung Beethovens zu verlieren. Zusammenfassend gilt als Beethovens werkgewordenes Bekenntnis: In der Musik des Meisters wurde nicht nur die *Zeit* zu ihrem eigenen »klingenden Ereignis« erhoben wie in den Musiken Haydns und Mozarts, für die jenes räumliche »Fernenerlebnis« Beethovens noch unter einer Stimmungshülle harmonischer Schwingungen verborgen blieb, die das Gespinst motivischen Spieles aber nicht durchbrach, sondern indem Beethoven im Gegensatz zu Bach die *Zeit* nicht in eine »räumliche Erfüllung« *aufhob*, sondern indem Beethoven die Zeit auf der Spur seiner vom Thema abgesprengten motivischen Zeitsymbole *zerschlug*, *tat* sich ihm der *Raum auf* aus der vollkommenen *Zeitleere* heraus. Solches darf als das Vermächtnis einer durchaus dämonischen Schöpfernatur charakterisiert werden!

BEETHOVENS KRANKHEIT UND ENDE

EINE MEDIZINISCHE STUDIE

VON

RICHARD LOEWE-CANNSTATT

Beethoven, von gedrungener Gestalt und starkknochigem Körperbau bei mittlerer Größe, erfreute sich in seiner Kindheit und Jugend einer im allgemeinen guten Gesundheit. Aber schon in seinem achtundzwanzigsten Lebensjahr befiel ihn ein Ohrenleiden, das wir heute als frühzeitige Otosklerose bezeichnen, eine Krankheit, die eine Verkalkung und Verwachsung der Gehörknöchelchen und damit eine Erschwerung der Schallfortpflanzung bis zur gänzlichen Aufhebung im Gefolge hat. Um diese Zeit wurde er auch einmal von einer schweren ruhrartigen oder typhösen Krankheit befallen. Genaueres darüber läßt sich nicht mehr feststellen; da aber das eine wie das andere Leiden mit Geschwürs- und Narbenbildung im Darm einhergeht,

so ist mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß gewisse Darmbeschwerden, die ihn sein ganzes Leben hindurch belästigten, darauf zurückzuführen sind. Mögen auch diese Darmstörungen und namentlich seine Schwerhörigkeit, die sich bis zur Taubheit steigerte, einen im ganzen hypochondrischen Status zurückgelassen haben, so bleibt doch Beethoven in allen späteren Jahren gesund und robust, bis die todbringende Krankheit, die Leberzirrhose (Leberschrumpfung) einsetzte.

Was dürfte nun wohl die Ursache dieses Leidens gewesen sein? Zweifellos ist die Leberzirrhose, an der Beethoven gestorben, in den allermeisten Fällen eine Folge von Alkoholmißbrauch, und wir können bei einer ärztlichen Epikrise an der heiklen Frage nicht vorübergehen, ob und welche Einwirkung der Alkohol auf Beethovens Krankheit gehabt hat. Die Wahrheit zu suchen, kann und will selbstredend nicht den Zweck verfolgen, das Gesamtbild unseres herrlichen Beethoven zu verkleinern. Beethoven war erblich stark belastet. Sein Vater Johann war ein schwerer Potator, und wenn auch Ludwig Schiedermair bei seinen neuesten Forschungen zu der Ansicht gelangt, daß dieser Johann erst nach dem Tode seiner Frau dem Laster verfallen sei, so dürfte doch mindestens eine starke Liebe zum Alkohol dem katastrophalen Schlußakt vorausgegangen sein, um so mehr, als auch in ihm der erbliche Keim zum Alkoholmißbrauch schlummerte; denn auch dessen Mutter Josefa war der Trunksucht stark ergeben. Ob ein schweres Leiden (wie Schiedermair meint) die Ursache oder die Folge davon war, ändert nichts an der Tatsache selbst. Großvater Ludwig van Beethoven, Josefas Gatte, hatte neben seinem Beruf am Bonner Hoftheater auch einen Weinhandel en gros. Möglich, daß die verführerische Gelegenheit Mutter wie Sohn zum Verhängnis geworden. Was nun unseren großen Beethoven betrifft, so muß festgestellt werden, daß er zwar kein Sklave des Alkohols gewesen, aber dennoch mehr davon konsumierte, als seinem Körper zuträglich war. So widersprechend auch die uns überkommenen Nachrichten sind — Holz, Beethovens Freund, erklärt, daß Beethoven in den letzten Jahren dem Alkohol stark zugesprochen, Schindler beschuldigt den lebenslustigen und trinkfesten Holz, Beethoven dazu verleitet zu haben, die Freunde Piringer und Haßlinger weisen eine derartige Verdächtigung mit Entrüstung zurück, Beethoven selbst bezeichnet Holz' Aussage als Rache gegen ihn, er habe in den letzten Jahren nur mit Wasser verdünnten Wein getrunken —, die Frage des Weingenusses spielt jedenfalls in diesen Konversationen keine untergeordnete Rolle. Andererseits fragt Beethoven in einem weiter unten zitierten Briefe seinen Hausarzt Professor Dr. Braunhofer an, ob er nicht wenigstens mit Wasser verdünnten Wein genießen könne, wonach ein Verbot jeglichen Weingenusses — wohl nicht ohne Grund — vorausgegangen sein dürfte. Daß Beethoven in lustiger Gesellschaft gelegentlich über den Durst getrunken, gibt er selbst zu (siehe z. B. die Geschichte seines Kanons über Kuhlau). Wie

angelegentlich bespricht er schriftlich mit seinem alten Freunde Baron Pasqualati die Weinfrage, ob Champagner, Moselwein, Krumpholz-Kirchner usw. seiner Krankheit am zuträglichsten wäre; wie sehnlichst erwartet er von seinem Verleger Schott in Mainz die Rhein- und Moselweine, um die er ihn in zwei kurz aufeinanderfolgenden Briefen dringend gebeten hatte, wie sehr erquickte ihn das während seiner Krankheit verordnete Punscheis. »Doch dauerte, was vorauszusehen war, seine Freude nicht lange. Er fing an, die Verordnung zu mißbrauchen und sprach dem Punsche wacker zu. Das geistige Getränke verursachte bald einen heftigen Andrang des Blutes nach dem Kopfe, er wurde soporös und röchelte gleich einem in tiefem Rausche sich Befindenden.« So zu lesen in dem ärztlichen Rückblick von Dr. Wawruch, seinem späteren Hausarzt. Schließlich liefert der pathologisch-anatomische Befund der Leber Beethovens ein stummes und doch beredtes Zeugnis dafür, daß er mehr Alkohol zu sich genommen haben muß, als ihm bekömmlich war.

Auf welchen Zeitpunkt nun müssen wir den Beginn seines Leidens zurückdatieren? Hier wird ein am 13. Mai 1825 von ihm an Professor Dr. Braunhofer gerichteter Brief den erfahrenen Arzt schon aufhorchen machen. Der Brief lautet: »Wir stecken in keiner guten Haut — noch immer sehr schwach, aufstoßen usw., ich glaube, daß eine stärkende Arznei nötig ist, die jedoch nicht verstopft — weißen Wein mit Wasser sollte ich schon trinken dürfen, denn das mystische Bier kann mir nur zuwider sein —, mein katarrhalischer Zustand äußert sich hier forgendermaßen, *nämlich speie ziemlich viel Blut aus, wahrscheinlich aus der Luftröhre, aus der Nase strömt es aber öfter, welches auch der Fall diesen Winter öfters war*, daß aber der Magen schrecklich geschwächt ist und überhaupt meine ganze Natur, das leidet keinen Zweifel, bloß durch sich selbst, so viel ich meine Natur kenne, dürften meine Kräfte schwerlich ersetzt werden.«

Um dieselbe Zeit besuchte ihn der junge Schriftsteller und Dichter Ludwig Rellstab. Aus seiner Schilderung, wie er den kranken Beethoven antraf, interessiert den Arzt besonders die eine Stelle: »Seine Farbe war bräunlich, doch nicht jenes gesunde kräftige Braun, wie es sich der Jäger erwirbt, sondern mit einem gelblichen, kränklichen Ton versetzt.« — Aus Beethovens Brief an Braunhofer mit seinen Klagen über Blutspeien und heftiges Nasenbluten, das sich auch schon im Winter vorher zeigte, müssen wir den Schluß auf bereits vorhandene Stauungen im Pfortadersystem ziehen, wie sie aus einer beginnenden Leberschrumpfung resultieren. Sie lösen sich häufig in Bluterbrechen und oft kaum zu stillendem Nasenbluten aus. Zu diesem Krankheitsbilde paßt auch sehr richtig die Gesichtsfarbe, wie sie uns Rellstab in seiner Schilderung zeichnet, denn eine leichte Einengung der Gallengänge in der geschrumpften Leber und der dadurch bedingte mangelnde Gallenabfluß bewirkt eine ikterische Verfärbung der Haut. Wohl wurde er schon im Jahre 1821 von einer heftigen Gelbsucht befallen, doch dürfte diese auf einen

seiner häufigen Darmkatarrhe zurückzuführen sein. War er ja um jene Zeit noch durchaus rüstig, arbeitete intensiv an der Missa solemnis, beendigte die Klaviersonaten op. 110 und 111 und tummelte sich viel in Gottes freier Natur herum. Bei dem wenn auch langsamen Verlauf der Leberschrumpfung können wir doch nicht eine so große Spanne zwischen Beginn und Ende des Leidens annehmen. Nach alledem sind die Anfänge seines Leberleidens auf den Winter des Jahres 1824/25 zurückzuverlegen.
Die Leberzirrhose verläuft chronisch, zunächst ohne stürmische Erscheinungen, und nicht selten begegnet man solchen Patienten noch lange auf der Straße. Ihr Embonpoint (zunächst Leberschwellung als Vorläufer der Schrumpfung und leichte Wasseransammlung im Bauche) kontrastiert nur für das geübte Auge mit dem etwas abgemagerten Gesicht und dünnen Hals, und so mag in den Jahren 1824/25 Beethoven für manchen noch kein besonders besorgniserregendes Aussehen gezeigt haben. Geklagt hat er aber in dieser Zeit in mündlichen und schriftlichen Äußerungen schon über Kränklichsein. Wie ein roter Faden ziehen sich diese unbestimmten Klagen durch seine Briefe an Freudenberg, Dr. Braunhofer, Stephan v. Breuning, Ferdinand Ries u. a. Immerhin war er noch kräftig genug und von der staunenswerten Spannkraft, damals die letzten fünf großen Streichquartette zu schreiben.
Der Sommer 1826 geht vorüber, ohne daß Beethoven zu einem Aufenthalt in der von ihm so sehr geliebten Umgegend Wiens, wie sonst regelmäßig, sich aufraffen kann, und immer stürmischer drängt seine Umgebung, besonders sogar sein sonst so engherziger Bruder Johann in ihn, sich zur Erholung auf dessen Landgut Gneixendorf zu begeben. Endlich, nach hartnäckigem Widerstreben, reist er Ende September mit seinem Neffen Karl dorthin, wo er bis zum 1. Dezember weilt. Der dortige Aufenthalt bekam ihm nicht gut. Sowohl der ziemlich hoch gelegene Ort mit rauhem Klima, wie die von Beethoven gehaßte leichtfertige Frau seines Bruders und Karls Betragen, welche die Reizbarkeit des kranken Mannes noch steigerten, übten einen ungünstigen Einfluß auf sein Allgemeinbefinden aus, und ein an Breuning gerichtetes Schreiben erweckt bei ihm, dem Laien und fern lebenden Freunde, schon den richtigen Verdacht, daß Beethoven nicht nur sehr krank sein, sondern sogar einen Ansatz von Wassersucht haben müsse. Beethovens Rückreise verlief unter den ungünstigsten Umständen. In offenem Wagen fuhr er bei bitterer Kälte nach Wien und mußte in einem Dorf in ungeheiztem Zimmer übernachten. Hier wurde er von einem Schüttelfrost, heftigen Hustenanfällen und Seitenstechen befallen, trank in dieser Nacht, von Fieberhitze geplagt, mehrere Liter eiskalten Wassers und wurde in erbärmlichem Zustande den nächsten Morgen nach Wien weiterbefördert.
Es war der Anfang einer Lungenentzündung, die auch richtig von dem hinzugezogenen Arzt Professor Dr. Wawruch als solche erkannt wurde. Darüber entspinnt sich später, wie so gern, eine häßliche Kontroverse zwischen ärzt-

lichen Kollegen. In seinen »Erinnerungen aus dem Schwarzspanierhause« macht Dr. Gerhard v. Breuning, Stephan Breunings Sohn, Dr. Wawruch die bittersten Vorwürfe darüber, daß er Beethovens Leberleiden nicht erkannt habe. Meiner Ansicht nach mit Unrecht. In den ersten Tagen nach Beethovens Rückkehr stand jedenfalls die akute Lungenentzündung derartig im Vordergrund, daß Wawruch zunächst auf diese Krankheit sein Hauptaugenmerk zu richten hatte. Wie interessant auch Dr. Gerhard v. Breunings »Erinnerungen« zu lesen sind — weilte er doch als zwölfjähriger Knabe in den letzten Monaten täglich an Beethovens Krankenlager —, so hätte er doch seine Beobachtungen als Kind später als Arzt einer objektiven Revision unterziehen sollen. Nichts von alledem. An den als Kind empfangenen Eindrücken, noch verstärkt durch die derbsten Ausdrücke des immer reizbareren Beethoven über Wawruch, hält er fest und läßt kein gutes Haar an ihm. Und doch handelte Wawruch nach allem, was uns überkommen ist, durchaus zielbewußt und richtig. Naturgemäß sank bei dem Fortschreiten des Leidens Beethovens Vertrauen zu Wawruch immer mehr, der freilich bei der unheilbaren Krankheit machtlos am Krankenlager stand und — psychologisch leicht erklärlich — seine täglichen Besuche (oft zweimal des Tags) öfters durch Übergang auf nicht zur Krankheit gehörige Gesprächsstoffe auszufüllen suchte. Sein früherer Hausarzt, Professor Dr. Braunhofer, dessen Besuch Beethoven sehnlichst herbeiwünschte, blieb aus mit der Begründung zu weiter Entfernung von Beethovens Wohnung, während sein alter Freund, mit dem er jedoch seit Jahren auf gespanntem Fuße lebte, der damals als Arzt hochangesehene Dr. Malfatti, trotz dringender Bitten nur sehr ungern sich herbeiließ, als Konsiliarius zu erscheinen. Beethoven war beim Anblick Dr. Malfattis ganz verklärt und voller Hoffnung. Aber nachdem das von ihm verordnete Punscheis nur vorübergehende Erquickung und Erholung gebracht, dagegen ein lokales Dampfbad die Wassersucht nur steigerte, machte sich Malfatti immer seltener und sandte dafür seinen Assistenten. Also sowohl Malfatti wie Braunhofer spielten dabei keine schöne Rolle, während Wawruch die undankbare Aufgabe, bei dem unheilbaren Kranken auszuharren, tapfer durchführte, obwohl ihm auch das Schmeichelwort »der Esel« von Beethoven manchmal an den Kopf flog.

Wie richtig, entgegen Gerhard v. Breunings Behauptung, Wawruchs Beurteilung der Krankheit war, geht auch aus seinem uns hinterbliebenen Rückblick hervor. Es heißt da: »Doch am achten Tage erschrak ich nicht wenig. Beim Morgenbesuch fand ich Beethoven verstört, am ganzen Körper gelbsüchtig. Ein schreckbarer Brechdurchfall drohte ihn die verflossene Nacht zu töten. Von diesem Zeitpunkt an entwickelte sich die Wassersucht immer mehr, die Urinabsonderung wurde sparsam, die Leber bot deutliche Spuren von harten Knoten, die Gelbsucht stieg, die Krankheit rückte mit Riesenschritten vorwärts. Schon in der dritten Woche stellten sich nächtliche Er-

stickungsanfälle ein. Das enorme Volumen der Wassermenge forderte schnelle Hilfe, und ich fand mich bemüßigt, den Bauchstich vorzuschlagen, um dadurch der plötzlichen Berstungsgefahr vorzubeugen.« Anders hätte man auch heute trotz unserer fortgeschrittenen Wissenschaft nicht handeln können. Freilich verordnete Dr. Wawruch, bis es zur Punktion kam, innerlich ungeheuerliche Mengen von Salepdekokt, dem damaligen Brauche entsprechend, um das Wasser zur Ausscheidung zu bringen. Leider sind auch unsere modernen Mittel bei vorgeschrittener Leberschrumpfung nicht wirksamer, und als ultima ratio müssen wir auch jetzt noch zum Bauchstich schreiten. Wawruch zog in seiner Gewissenhaftigkeit noch Dr. Staudenheimer, eine damalige Kapazität, hinzu, der sich mit der Diagnose und bisherigen Behandlung durchaus einverstanden erklärte und ebenfalls zum Bauchstich riet. Nach ernstem Nachsinnen willigte Beethoven in die Operation ein. Der Chirurg am Allgemeinen Krankenhause, Dr. Seybert, führte sie am 20. Dezember zum ersten Male aus. Beethoven verläßt nicht sein Humor. Er sagte zu Dr. Seybert: »Herr Professor, Sie kommen mir vor wie Moses, der mit seinem Stab an den Felsen schlägt.« Fünf Maß Wasser werden entleert ohne den Nachfluß, der etwa das Fünffache betrug. Bei der damals mangelnden Asepsis trat ein heftiger Rotlauf der Wunde hinzu, und die Erleichterung war, wie immer in solchen Fällen, nur eine vorübergehende. Der Bauch füllte sich von neuem mit Wasser, und der Bauchstich mußte im Laufe der Zeit noch dreimal wiederholt werden, am 8. Januar, am 2. und 27. Februar 1827. Es ging weiter bergab. Am 23. März fand noch einmal ein ärztliches Konsilium statt wegen einer fünften Punktion. Die große Schwäche ließ jedoch einen nochmaligen chirurgischen Eingriff nicht mehr ratsam erscheinen. Mit dem ihm eigenen Sarkasmus begleitete Beethoven den Weggang der Ärzte mit den Worten: Plaudite amici, commoedia finita est — wohl erkennend, daß es mit dem Latein der ärztlichen Kunst, aber auch mit seinem Leben zu Ende ging. Am 24. März trat tiefe Bewußtlosigkeit ein, und in dieser Agonie verblieb er noch bis zum 26., wo die Auflösung erfolgte. Daß es sich um Leberzirrhose handelte, bestätigt auch noch der von Dr. Wagner uns erhaltene Obduktionsbefund. Er lautet: »Die Leber erschien auf die Hälfte ihres Volumens zusammengeschrumpft, lederartig fest, grünlichblau gefärbt und an ihrer höckerigen Oberfläche sowie an ihrer Substanz mit bohnengroßen Knoten durchsetzt; deren sämtliche Gefäße waren sehr enge, verdickt und blutleer.« Dies das getreue pathologisch-anatomische Bild, wie wir es heute noch als Leberzirrhose bezeichnen. Bei dem Alter Beethovens von 57 Jahren werden wohl auch damals die Ärzte an Leberkrebs gedacht haben. Sie scheinen aber ihrer Diagnose sicher gewesen zu sein, wenigstens wird in allen mir zu Gesicht gekommenen Berichten über Beethovens Krankheit das Wort »Krebs« nirgends ausgesprochen. Und der pathologisch-anatomische Befund gab ihnen recht. Die differential-diagnostischen Belange hier auseinanderzusetzen,

würde zu weit führen. Nur so viel, daß gegenüber einer normalen Leber die krebsig entartete zuweilen mehr als das Sechsfache an Gewicht und dementsprechend an Volumen aufweist, während Beethovens Leber auf die Hälfte zusammengeschrumpft war.
Im Zusammenhang damit möchte ich nur noch der nicht selten auftretenden Lebersyphilis Erwähnung tun, besonders deshalb, weil ich kürzlich in dem mehrbändigen Werk »Das Leben des Menschen« von Dr. Fritz Kahn (Kosmos, Franckh'scher Verlag, Stuttgart) auf folgende merkwürdige Behauptung stieß: »Kleine Nasen auf bedeutenden Köpfen gehören zu den größten Seltenheiten und sind fast immer Folgen von Krankheiten, wie bei Sokrates und Beethoven, von denen der erste eine rachitische, der andere eine höchst wahrscheinlich durch ererbte Syphilis eingesunkene Sattelnase besaß.« Eine solche Wahrscheinlichkeitsdiagnose mangels anderer Merkmale ist durchaus verwerflich, da man die sogenannte Sattelnase — ein Schönheitsfehler — von der durch luetische Einschmelzung der knöchernen Teile hervorgerufenen Einknickung des Nasenrückens streng zu scheiden hat und weder an den Beethovenschen Bildern noch an seiner Totenmaske diese charakteristische Einknickung bemerken kann. Übrigens ändert sich auch an den Beethoven-Bildern die Nasenform fortwährend je nach Altersstufe, Stellung, Belichtung und Auffassung der Maler selbst. Wenn man schon von einer Sattelnase an der Totenmaske reden kann, so darf man nicht vergessen, daß diese Maske kein ganz getreues Abbild des Totenantlitzes wiedergibt, denn der Abdruck wurde erst genommen, nachdem man zur Untersuchung des Gehörapparates das Felsenbein aus dem Schädel herausgemeißelt hatte, wobei die Weichteile um die Ohrmuschel herum vom Knochen abgelöst werden mußten. Dadurch wird wohl die Gesichtshaut an ihrer Straffheit einiges eingebüßt haben und Gesichtsform wie Ausdruck ein wenig deformiert worden sein. Keinesfalls kann man an der Nase der Totenmaske eine syphilitische Verunstaltung feststellen und muß jeden Gedanken an etwaige Lebersyphilis fallen lassen.

BEETHOVENIANA

BESPROCHEN VON

MAX UNGER-LEIPZIG

THEODOR FRIMMEL. *Beethoven-Handbuch*: 2 Bände. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es muß im voraus festgestellt werden: Dieses Werk bedeutet die Krönung des Beethoven gewidmeten Lebenswerkes Theodor Frimmels und gehört zu den wichtigsten Erscheinungen des ganzen Beethoven-Schrifttums überhaupt. Als eine Art großen Namen- und Sachlexikons von zweimal 500 Seiten angelegt,

gibt es ausführliche Auskunft über die meisten Personen, die irgendwie mit dem Meister in persönliche oder schriftliche Beziehung gekommen sind, über Städte, die er besucht hat oder wohin er Beziehungen hatte, über seine Lebens- und Schaffensweise, Eigenheiten, Wohnungen, Gaststätten, Instrumente, Gebrauchsgegenstände, über seine Werke im einzelnen und in Gruppenübersicht usw. — kurz: über den Tondichter in allen seinen Ausstrahlungen und seine Lebenskreise. Schwerlich hätte heute ein anderer als Frimmel eine solche umfassende, vorwiegend beethovenphilologische Arbeit leisten können: Ist er doch der einzige unter den lebenden Beethoven-Forschern, der seit fast einem halben Jahrhundert die gesamte einschlägige Literatur so genau als möglich verfolgt hat; hat er doch selbst auf verschiedenen Gebieten solcher Forschung — vor allem über die Bildnisse, die Wohnungen, Schrift, Kritik und Statistik des Schrifttums — teils Grundlegendes, teils Vorbildliches geleistet, noch selbst eine Reihe Personen, die noch mit Beethoven in Berührung gekommen waren, aufgespürt und sich von ihnen berichten lassen. Wie vortrefflich das Werk im ganzen ist, mag daraus geschlossen werden, daß auch die Artikel über Dinge, die Frimmel bisher noch nirgends berührt hat — mindestens solche von reinem Tatsacheninhalte —, in denkbar sachkundiger und kritisch bestens abwägender eigener Weise abgefaßt sind. Man halte mir nicht entgegen, daß dieser neue Frimmel aus dem oder jenem Grunde doch auch nicht fehlerfrei sei. Der Tondichter hat selbst einmal die Noten geschrieben zu dem Satze: »Wir irren allesamt, und jeder irret anders.« Aber die nähere Beschäftigung mit dem Werke — eine von Zeile zu Zeile vergleichende und erschöpfende Beurteilung wird auf Anhieb bei einem Lexikon nicht gefordert werden können — hat den Unterzeichneten gelehrt, daß für eine erste Auflage das Möglichste an Sorgfalt und Zuverlässigkeit geboten wird. Daher sei hier nicht zu sehr ins einzelne gegangen, sondern an bemerkten kleineren Irrtümern und Druckversehen vorbeigeschaut und nur einige Verbesserungsvorschläge und Wünsche vorgebracht, die während der wenigen Wochen seit dem Erscheinen des Werkes aufstiegen. So fand ich eine nicht unwichtige gesuchte Persönlichkeit gar nicht: den Hamburger Musiker Carl Schwencke, über dessen Namen sicherlich der Bd. I, S. 86 erwähnte Kanon »Schwenke dich ohne Schwänke« geschrieben ist. (Zu der gleichen Seite noch die Nebenbemerkung, daß der Kanontext auf den Namen Kuhlau falsch angeführt ist; statt: »Kühl nicht, lau nicht« muß es heißen: »Kühl, nicht lau«). Ferner hätte die kleine Beethoven-Schwärmerin »Emilie M. aus H.«, die dem Meister im Jahre 1812 ein selbstgefertigtes Geschenk sandte und bei der sich dieser dann so rührend bedankte, eine kurze Erwähnung verdient; wir wissen ja auch seit ein paar Jahren so gut wie sicher, daß das »H.« die Abkürzung für Hamburg ist. Auch wäre es verdienstlich, in der nächsten Auflage etwas Näheres über die beiden Exhumierungen der Gebeine Beethovens zu lesen. Zum Artikel über Schnyder v. Wartensee sei

nachgetragen, daß im Schindler-Nachlaß der Berliner Staatsbibliothek noch ein Brief des Schweizer Musikers an Beethoven vom Jahre 1823 aufbewahrt wird; der Brief des Tondichters an jenen vom Jahre 1817 ist also nicht der letzte erhaltene dieses an sich sehr spärlichen Briefwechsels. Endlich sei hier zu der Angabe auf S. 349 des II. Bandes, es sei noch nicht einmal festgestellt, welcher Esterházy im Briefe an die »Unsterbliche Geliebte« gemeint sei, verraten, daß es sich nicht um Fürst Nikolaus handelte, den Beethoven sonst am nächsten stehenden, sondern um seinen Sohn Paul Anton Esterházy, der damals als Gesandter in Dresden stationiert war. Dieser Esterházy reiste, wie ich aus seinen eigenen Briefen ermitteln konnte, in den fraglichen Tagen des Jahres 1812 von Prag über Teplitz nach Dresden, hielt sich in Teplitz aber ein paar Wochen auf. Also ist auch diese Bedingung für das Jahr 1812, das Thomas-San-Galli und ich als das richtige für den berühmten Liebesbrief beanspruchen, einwandfrei erfüllt. — Weitere Verbesserungen von Fehlern, die bei einem so weitschichtigen Werke eben unvermeidlich sind, muß seine regelmäßige Benutzung ergeben. Kein wahrer und ernster Beethoven-Freund wird es entbehren können.

DER BÄR. *Jahrbuch des Hauses Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1927.*
Verlag: Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Erst vor wenigen Jahren ist im Hause Breitkopf & Härtel ein musikwissenschaftlich gebildeter Archivar, Dr. Wilhelm Hitzig, eingestellt worden, der die Aufgabe hat, die alten Bestände — Handschriften und Drucke — planmäßig zu sichten. Das wichtigste Material wird nach und nach im Hausjahrbuche »Der Bär« verwertet. Der diesjährige konnte ausschließlich auf Beethoven eingestellt werden, so viel neues Material über ihn und ihm Nahestehende hat sich vorgefunden; ja es hätte, ausführlicher dargeboten, mehr als ein paar Bände gleichen Umfanges ergeben können. Drei Angestellte des Hauses, Wilhelm Hitzig, Wilhelm Lütge und Günther Haupt, haben an diesem Bande mitgearbeitet. Leider kann hier aus einleuchtendem Grunde nicht auf jeden einzelnen Beitrag eingegangen werden, und wir müssen uns in der Hauptsache mit kurzen Hinweisen auf die wichtigsten Überraschungen bescheiden — denn um solche handelt es sich oft gewiß nicht nur für die Beethoven-Forschung. Einer allgemeinen Charakteristik »Beethoven und das Haus Breitkopf & Härtel« folgt der schon mancherlei wertvolle Einzelheiten bietende Aufsatz »Aus den Briefen Griesingers an Breitkopf & Härtel entnommene Notizen über Beethoven«. Seinen Beitrag über »Waldmüllers Beethoven-Bild«, das — bisher nur in gestochener Manier vervielfältigt — in dem Bande zum ersten Male farbig wiedergegeben ist, kann der Verfasser durch Mitteilung zweier Briefe des Malers aus der Entstehungszeit des Bildes stützen. Dann bieten Schriftstücke aus Beethovens Freundeskreise — von dem Schrift-

steller und Tonsetzer Friedrich August Kanne, von Andreas Streicher, der Gräfin Erdödy und Brauchle (dem Musiklehrer ihrer Kinder), von Anton Reicha, Anton Schindler und Joh. Nep. Mälzel — Gelegenheit, auf diese Personen und ihre Beziehungen zu Beethoven und zum Leipziger Hause näher einzugehen. Von besonderer Wichtigkeit sind ferner die Beiträge: »Beethovens Leonoren-Ouvertüre Nr. 2« und »Bericht über ein neu aufgefundenes Manuskript, enthaltend 24 Lieder von Beethoven«. Der erste davon stützt sich auf eine Abschrift jenes Werkes, die, vom Meister selbst durchverbessert, verschiedene Abweichungen gegen die von Otto Jahn gedruckte Fassung enthält, sowie auf einen Brief Schindlers, der sie für die authentische vom Jahre 1805 hinstellt. Die wesentlichsten Abweichungen sind drei Striche, wovon der erste den Übergang von der langsamen Einleitung zum Allegro, der letzte die Beseitigung der zweiten Trompetenfanfare betrifft. Wir haben das Werk nunmehr so in Leipzig unter Hermann Scherchens Leitung gehört, doch muß gesagt werden, daß besonders der erste Strich einigermaßen verblüfft. Furtwängler will die Lesart auf seiner heurigen Amerikareise und später auch in Berlin bringen. Der andere Aufsatz legt über 24 Volksliederbearbeitungen, wovon bisher nur eine gedruckt ist, Rechenschaft ab. Nur diese, von Beethoven gleichfalls durchverbesserte Handschrift ist erst vor einiger Zeit käuflich in den Besitz des Leipziger Hauses gelangt; sie enthält vier russische, fünf Tiroler, drei spanische, zwei venezianische, ein sizilianisches, zwei portugiesische, zwei deutsche, ein schweizerisches, ein dänisches, ein ungarisches und zwei polnische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung einer Violine, eines Cellos und des Klaviers. Die Bearbeitungen waren 1816 für den Edinburger Verleger G. Thomson geschrieben, sind von diesem aber niemals veröffentlicht worden. Der Verlag verspricht davon eine baldige praktische Ausgabe. Endlich ist dem Jahrbuche Beethovens Hochzeitslied für den Institutsvorsteher Giannatasio del Rio als erste Publikation der Originalfassung beigegeben. So vermag dieser neue »Bär« so viel Neues und Überraschendes wie keine zweite unter den mancherlei Veröffentlichungen des Beethoven-Jahres beizubringen. Er wird der Teilnahme auch weiterer musikfreundlicher Kreise gewiß sein dürfen.

LEO KESTENBERG. *Beethoven-Feier*. Anregungen. (Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine, 12. Heft). Verlag: Volksbühnen-Verlags- und Vertriebs-G. m. b. H., Berlin.

Der Referent für Musik beim Kultusministerium verlangt in dieser kleinen Schrift von allen Beethoven-Feiern »zeitbewußter Organisationen«, im besonderen von den Volksbühnenvereinen, »neben der Charakterisierung der großen Beethovenschen menschlichen Forderungen die Betonung des Schöpferischen in jeder Form«; die Allgemeinheit soll »der Gnade des schöpferischen Erlebnisses« teilhaftig werden. Was schon vor dem Kriege Anna Morsch und

Karl Storck, nach dem Kriege Fritz Jöde angestrebt haben: die Gründung von Volks-Musik- oder Volks-Singschulen, legt auch Kestenberg den Volksbühnenvereinen dringend ans Herz; er verlangt ferner für begabte Kinder, die keine genügende Musikerziehung haben können, Jugend-Musikschulen, fordert für die Jugend Musikvorträge und Jugendkonzerte, Pflege und Unterstützung aller guten Musik, Errichtung von Orchesterschulen und dergleichen. Kurz gesagt: Es wird die Frage zu beantworten versucht, welche Ziele sich eine moderne Musikpolitik, im besonderen die der Volksbühnenvereine, im Geiste Beethovens zu setzen habe. Ausführungen über die Bedeutung der Feiern des 100. Todestages Beethovens und Vorschläge über ihre würdige Begehung bilden den Abschluß.
Viele neue Gedanken enthält das Heft nicht, es soll sie gewiß auch nicht enthalten, aber sie sind nicht ungeschickt zusammengefaßt und dargeboten, und es ist gut, manche Neuerungsforderungen gerade in diesen Tagen und von weithin sichtbarer Stelle her zu vernehmen. Von den verschiedenen kleinen Einwänden, die ich zu machen hätte, sei hier nur der wesentlichste vermerkt, der sich auf die Frage jener »Jugend-Musikschulen« (S. 7) bezieht: Kestenberg möchte dadurch »den begabten Kindern, die wegen Mangel an Mitteln oder aus anderen Gründen keine ausreichende Musik- oder Gesangsunterweisung haben können, Gelegenheit zu musikalischer Übung und Betätigung gegeben« wissen. Hier wird offenbar die allgemeine Ansicht vertreten, daß die Zahl der begabten Kinder verhältnismäßig gering sei. Meines Erachtens gibt es indes nur ganz wenige wirklich unmusikalische Kinder, bei denen sich eine musikalische Unterweisung nicht lohnt; vielmehr liegt der Mißerfolg meist an der Hintansetzung der Musik hinter andern Fächern und an dem Unvermögen vieler Lehrer, die Teilnahme dafür zu wecken. Die Jugend-Musikschule müßte also wohl viel mehr Kindern zugänglich sein, als man jetzt zu veranschlagen scheint, und es fragt sich überhaupt, ob man sich nicht viel besser darauf beschränken sollte, Gesang und Musik in den Volksschulen selbst ausgiebiger und pflegsamer als bisher zu behandeln.

ALFRED OREL. *Beethoven*. Österreichischer Bundesverlag für Unterricht, Wissenschaft und Kunst, Wien und Leipzig.

Dieses neue Beethoven-Büchlein bietet auf rund 200 Oktavseiten einen kurzen Abriß von des Tondichters Leben und Werken. Neue Forschungsergebnisse strebte der Verfasser, wie er im Vorwort bemerkt, nicht an; vielmehr möchte er sich an den weiten Kreis derer wenden, »die in beschaulicher Stunde sich ein wenig dem Meister nähern wollen«. So wird der Lebensgang nur in knappen Umrissen mitgeteilt, zwischendurch jedoch, soweit es der Umfang des Buches zuließ, bei den menschlichen Seiten und besonders bei den Hauptwerken verweilt. Wie immer bei den Arbeiten des fleißigen Wiener Musikgelehrten, so

berührt auch in der vorliegenden die schlichte Art der Darstellung angenehm. Von Geringfügigkeiten abgesehen, ist gegen den Inhalt im einzelnen gleichfalls nicht viel einzuwenden. Orel kennt das wichtigste Beethoven-Schrifttum genügend und hat es fast durchweg gut verarbeitet. Nur soll hier gegen die Ansicht, daß die Überlieferungen über persönliche Verstimmungen zwischen Beethoven und Haydn wohl ins Gebiet der Legenden zu verweisen seien, ein Hinweis aus einem Briefe Georg August Griesingers an Breitkopf & Härtel dienen. Dem oben besprochenen Jahrbuch »Der Bär« für 1927 seien folgende Worte Griesingers, der Beethoven und Haydn zur Vertonung eines großen Lehrgedichtes hatte ermuntern wollen, entnommen: »Es freute ihn (Haydn) sehr, daß Beethoven so günstig über ihn (nämlich über die Schöpfung und die Jahreszeiten) urteile; denn er beschuldigt ihn (Beethoven) eines großen Stolzes gegen ihn . . .« Aus dem Anschauungsmaterial seien besonders die wohl erstmaligen Wiedergaben des Schlusses des Verlagsvertrages zwischen dem Tondichter und Artaria vom Jahre 1795 und des Briefes Beethovens an Grillparzer vom Jahre 1823, aus dem Anhang eine systematisch-chronologische Übersicht über Beethovens Werke (mit Angaben der Zeit des Entstehens, der Erstaufführung und des Erscheinens) hervorgehoben. Das Buch sei zur Beachtung empfohlen.

KARL KOBALD. *Beethoven.* Seine Beziehungen zu Wiens Kunst und Kultur, Gesellschaft und Landschaft. Amalthea-Verlag, Wien.

Dies Buch könnte als eine Art Festschrift für die bevorstehenden Wiener Beethoven-Tage gedacht werden. Was Wien für Beethoven, Beethoven für Wien bedeutete, das hat ein guter Kenner der Zeit des Meisters mit aller Liebe vor dem Leser ausgebreitet. Wirklich ausgebreitet; denn es hat den Anschein, als ob er — statt knapper Charakterisierung der zeitgenössischen Berichte — selbst daran sein Vergnügen hätte, diese möglichst oft in aller Ausführlichkeit zu lesen. Neues zur Lebensgeschichte des Meisters bringt Kobald zwar nicht bei; dafür geht er aber viel mehr als jeder andere bisherige Schilderer des Lebens Beethovens auf das Kulturleben und die Landschaft des damaligen Wien ein. Gewiß kein tiefes, vielmehr ein volkstümlich gerichtetes, frisch von der Leber weg geschriebenes, gelegentlich sogar stilistisch und inhaltlich etwas leichtherziges Werk. Sachlich vermisse ich nur ein Kapitel: Beethovens Wiener Wohnungen. Der Verfasser hätte dabei, wie in allen anderen Kapiteln, genügend Vorarbeiten — besonders solche von Theodor v. Frimmel und Berta Koch — vorgefunden. Freilich — so unterhaltsam wie die meisten anderen hätte es nicht ausfallen können. An Einzelheiten wäre manches verbesserungswürdig. Ich vermerke hier nur das Wichtigste von dem, was sich mir beim Überlesen des Buches als falsch herausgestellt hat: Amalie Sebald gehört nicht, wie S. 100 behauptet, zu den in Wien hervorgetretenen Sängerinnen; auch ist die Behauptung, es gehe aus Beethovens Briefen an sie

hervor, daß er für sie eine »*leidenschaftliche Liebe*« gehegt habe (S. 174), sehr übertrieben. Ferner ist es nach den Forschungen Thomas-San-Gallis und des Unterzeichneten doch schon seit fast zwanzig Jahren sichergestellt, daß weder Giulietta Guicciardi noch Therese Brunsvik (S. 163ff.) die »Unsterbliche Geliebte« gewesen sein kann. Auf die zweite hat ja inzwischen sogar auch La Mara, die einzige eigentliche Forscherin, die sich bis in unser Jahrhundert hinein für sie eingesetzt hat, in ihrem Büchlein »Beethoven und die Brunsviks« (Leipzig 1920) verzichtet. Zu S. 189 ist zu bemerken, daß die Baronin Ertmann Beethoven nicht bei Tobias Haslinger hat kennenlernen können, weil die erste Bekanntschaft mit jenem in eine Zeit fällt, wo der spätere Musikalienhändler noch gar nicht in Wien war. (Die Mitteilung beruht auf falschen Überlieferungen der Gesangsmeisterin Mathilde Marchesi, einer Nichte der Ertmann.) Von verschiedenen ersichtlichen Druckfehlern abgesehen, seien endlich noch ein paar falsch gegebene Namen und Bezeichnungen festgestellt: Die humoristische Anrede des S. 407 angeführten Laufzettels an Schindler lautet: »Samothrazischer L(umpen)k(erl)«. Die Gräfin Erdödy war eine geborene Niczky (nicht Niezky, wie S. 221 f. vermerkt ist). Teilweise auf Druckversehen mögen die folgenden zurückzuführen sein: Nordini (statt Nardini, S. 99), Punta (statt Punto, dem großen Hornisten, S. 181), Harmicon (statt Harmonicon, englische Musikzeitschrift, S. 408). Mit Nachdruck sei noch hervorgehoben, daß dem Buche eine Fülle Anschauungsmaterial — Porträts und Landschaften, meist nach zeitgenössischen oder wenigstens älteren Bildern, Stichen usw. — beigegeben ist. Es befinden sich darunter viele, die auch den Beethoven-Sonderforschern noch unbekannt sind.

BEETHOVEN: *Die Ruinen von Athen*. Auf Grund des Originaltextes von A. v. Kotzebue erneuert durch *Johannes Urzidil*. Klavierauszug mit Text. Verlag: Universal-Edition in Wien.

Bekanntlich war die Urgestalt des Kotzebueschen Textes zu den »Ruinen von Athen« eine Gelegenheitssache zur Eröffnung des deutschen Theaters in Pest im Jahre 1812. Verschiedene Versuche, die Musik Beethovens durch Umarbeitung des Textes für das Theater zu retten, sind bisher ohne nachhaltigen Erfolg gewesen. Möglich, daß er der vorliegenden *Konzertbearbeitung* beschieden ist. An Stelle der Bühnenhandlung ist hier ein Sprecher getreten, der sie in wenigen Worten mitteilt; an Stelle der Schlußhuldigung für den Kaiser Franz steht ein Preisgesang auf den Frieden, den Beschützer der Künste; der Schauplatz der letzten Hälfte des Stückes wurde in ein fernes Land, »ein zauberisches Thule«, verlegt. Soweit als möglich ist der ursprüngliche Text beibehalten. Da eine völlig befriedigende dramatische Umarbeitung des Stückes schwerlich gelingen wird, darf man die vorliegende Form willkommen heißen. Hoffen wir, daß uns dadurch die teilweise sehr hörenswerte Musik für die öffentliche Darbietung gerettet werde.

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Die diesem 3. Beethoven-Heft mitgegebenen Abbildungen sind eine Huldigung der bildenden Künstler an den unsterblichen Musiker. (Das nächste, gleichfalls Beethoven gewidmete Sonderheft — April — soll in seinen Beilagen dem Sterblichen gehören.) — Der Meisterradierer *Alois Kolb* eröffnet die Reihe mit einer neuen Nadelarbeit. Eng und weit, wie die Unterschrift »Beethoven«, je nachdem man in dem Dargestellten den Meister selbst oder eine Phantasiegestalt zu erblicken wünscht, ist das Blatt groß und intim, stark und zart; es strebt nicht ins Metaphysische und überwindet doch den Alltag. Den Schaffenden, den von Dämonen Befeuerten, der mit der Linken den Rhythmus in die Luft hämmert, will Kolbs eindrucksstarkes Blatt zeichnen. — Heut und damals: die auf Elfenbein gemalte Miniatur *Christian Hornemanns* wird dem Jahr 1803 zugewiesen; sie kann als getreuestes Porträt Beethovens aus seinen dreißiger Jahren gewertet werden. Der Maler war Däne, vielfach aber in Österreich tätig. — *Bocks* Bildnis, auf Weißblech gemalt und signiert, befindet sich in Berliner Privatbesitz. Eine Nachbildung bewahrt das Betthoven-Haus Bonn. Wahrscheinlich gehen Neidls und Riedels Stiche auf diese Vorlage zurück. — Die *Edmund Schröder*sche Plakette ist unter den Plastiken dieses auch als Komponisten und Pianisten bewährten Künstlers das bemerkenswerteste Relief, von dessen schöner Wirkung unsere Wiedergabe eine gute Vorstellung gibt. Zur Vollplastik führen die beiden Büsten. *Edmund Hellmers* wie *Emma Cottas* Schöpfungen atmen Ernst, Würde, Tiefe der Empfindung. Während Hellmers Büste eine der Natur genäherte Auffassung bekundet und unter Vermeidung bewußter Stilisierung den Irdischen faßbar macht, will die andere Skulptur den Entkörperten zeigen Die Büste ist nur ein Teil eines großfigurigen, in gekörntem Stein gedachten Monuments. Die Kraft nach oben treibend, werfen sich alle Akzente auf Haupt und Hände. Die Augen schauen ins Weite. — Das Einst spricht wieder zu uns, wenden wir uns der *Stefan Decker*schen Zeichnung zu, die in Steinmüllers Stich im Todesjahr Beethovens erschien, aber schon 1824 nach dem Leben gefertigt wurde. Frimmel gibt die Zeit nach dem 7. Mai, also nach der großen Akademie, die die Uraufführung der 9. Sinfonie brachte, an. Der Verlag Artaria hat neuerdings Abzüge von der Originalplatte hergestellt. Dieser folgt unsere Wiedergabe. Das Geheimrätliche in Beethovens Haltung steht der Frimmelschen Deutung entgegen, als wiese Deckers Blatt auf die Überanstrengungen hin, unter denen Beethoven infolge des Konzerts so schwer litt. — Jahrzehnte zurück führt uns auch *Moritz v. Schwind*. In der Münchener Pinakothek ist ein Triptychon zu sehen, das, übereinander gestuft, der Allegorie zuzuzählen ist. Beethovens *Chorfantasie* war die Anregerin zu diesem Gemäldeteil. Unter der Büste des Meisters sehen wir Franz Lachner als Dirigenten, Schwind selbst neben der Pianistin, und gehen nicht zu weit, wenn wir in der Mehrzahl, auch der Sänger, Porträte von Zeitgenossen erkennen; so z. B. links Schubert und Grillparzer. Der junge Schwind hat Beethoven bekanntlich oft gesehen. — *Alois Kolb* erteilte uns die Ermächtigung, seiner 1921 bei Karl König in Wien in nur 100 Abzügen erschienenen, jetzt vergriffenen Beethoven-Mappe mit 11 Radierungen zwei Blatt entnehmen zu dürfen. *Eroica* stellt einen Reiter vor, der, vom Pferd abgesessen, dem Heerbann des Eroberers mit Augen und Sinnen folgt. In der Figur leben Beethovens Züge, sein Erstaunen, seine Versunkenheit. Großartig der Zug der Truppen, die, im Hintergrund verschwindend, in der Nähe zu gewaltigen Massen sich recken. Die *Sonate d-moll op. 31 Nr. 2* führt uns ins Gebiet des Übersinnlichen. Auch hier eine Gestalt mif der Beethoven-Ähnlichkeit, die, einem Macbeth verwandt, vor verführerischen Genien auffährt, zurückweicht und gleichzeitig von ihnen angezogen nach dem Geheimnis, das sie umwebt, greift. Ein Spiel von Licht und Schatten, reich an köstlichen Linien, voll Schwung, Zauber und Poesie. — Auf romanische Einfühlung stellt sich das für Paris in Aussicht genommene Denkmal von *José de Charmoy*. Seit 1904 projektiert, ist bis heut nur der Sockel aufgestellt worden. Er steht fast verwildert im Park von Vincennes. Die vier geflügelten Engel sollen die Eroica, die Fünfte, die Missa und die cis-moll-Sonate symbolisieren. Der vor mehreren Jahren verstorbene Bildhauer hat die Figur Beethovens 1911 geschaffen; sie zeigt den Meister liegend oder schlafend. Fraglich muß es scheinen, ob die wuchtige Länge von 15 Metern den ursprünglichen Gedanken nicht erdrückt. Paris hat der Aufstellung bisher die Genehmigung versagt. Am 26. März soll die Entscheidung fallen. Verdienste um die Errichtung nehmen Raymond, Charpentier und A. Dandelot in Anspruch. Anregungen gingen von Richter, Mottl, Strauß, Weingartner u. a. aus.

Ernst Lissauers Verse auf Seite 388 sind seinem Gedichtband »Die ewigen Pfingsten« (Deutsche Verlags-Anstalt) entnommen.

✶ ECHO DER ZEITSCHRIFTEN ✶

ZEITUNGEN

ALLGEMEINE ZEITUNG, CHEMNITZ (19. Januar 1927). — »Die kulturelle Bedeutung musikalischer Erziehung« von *Herbert Schönfels.*

BERLINER BÖRSEN-ZEITUNG (4. Januar 1927). — »Die Problematik der modernen Musik« von *Walter Dahms.* Ein Aufsatz, der die Schlagwortenge der modernen Musik bekämpft. »Eine solche fixe Idee sind die Schlagworte ›linear‹ und ›atonal‹, die viel zu begrenzt sind, als daß man den Reichtum und die Unendlichkeit der Musik mit ihnen umschreiben könnte.« . . . »Es unterliegt gar keinem Zweifel, daß die Kunst des musikalischen Fernhörens (und nichts anderes ist ja das horizontale Hören) nur, einzig und allein dem musikalischen Genie und niemand anderem vergönnt ist, sowie es nur der göttlichen Schöpferkraft gegeben ist, kosmisch denken zu können, das heißt den logischen Zusammenhang der Dinge durch Ewigkeiten zu überblicken. Das Ohr Bachs hat kein Musiker vor und nach ihm je besessen. Der Beweis dafür liegt in seiner Musik.« . . . »Die Unterschätzung des vertikalen Prinzips, des Zusammenklanges, in unserer Zeit ist ein verhängnisvoller Irrtum, der zu einer Auflösung der naturgewollten und naturbedingten Zusammenhänge führt.« — (8. Januar 1927). — »Soziale Probleme im Musikleben« von *Karl Storck* †. — (16. Januar 1927). — »Wilhelm Kienzl und die deutsche Volksoper« von *Walter Dahms.* — (21. Januar 1927). — »Arthur Nikisch« von *Walter Dahms.* — (27. Januar 1927). — »Das Textproblem der Zauberflöte« von *Ernst* Heinemann.

DANZIGER ZEITUNG (15. Januar 1927). — »Das deutsche Operntheater am Scheidewege« von *Hugo Socnik.*

DER TAG (12. Januar 1927). — »Goethe, Beethoven, Schubert und Weber im gegenseitigen Verkehr« von *Emil Seling.*

DEUTSCHE ALLGEMEINE ZEITUNG (7. Januar 1927). — »Die Grundlagen unserer Gegenwartsmusik« von *Herbert Johannes Gigler.* — (11. und 13. Januar 1927). — »Beethovens erste Leonore« von *Kaufmann.*

DIE ROTE FAHNE (6. Januar 1927). — »Beim Komponisten der Internationale« von *Leo Weiß.* »Seinen Lebensunterhalt bezieht Pierre Degeytere aus einer ihm von der ›Internationalen Arbeiterhilfe (I. A. H.)‹ gewährten monatlichen Pension.« Bis zu seinem 74. Lebensjahr arbeitete er als Kunsttischler in der Fabrik. »Mit Musik beschäftigte er sich nur während seiner freien Stunden und organisierte auch in St. Denis einen Arbeiterchor. Außer der Internationale hat er noch mehrere Lieder komponiert, so unter anderem ›En avant la classe ouvrière‹.«

FRANKFURTER ZEITUNG (4. Januar 1927). — »Möglichkeit und Schwierigkeiten des Schulmusikunterrichts« von *Jeuckens.* — (10. Januar 1927). — »Die Akustik des Nicht-Hörenden« von *Gerhard Fechner.*

GERMANIA (9. Januar 1927). — »Musik 1927« von *Karl Laux.*

HAMBURGER FREMDENBLATT (31. Dezember 1926). — »Beethoven« von *Richard Specht.*

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG (1. Januar 1927). — »Über die Lautenmusik im 16. Jahrhundert« von *Leo Schrade.*

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN (31. Dezember 1926). — »Die Musik Asiens« von *Erich Gutkind.* — (14. Januar 1927). — »Musikalische Schlagworte — die nichts bedeuten« von *Adolf Aber.* — (21. Januar 1927). — »Musik und Tanz bei den Primitiven« von *Erwin Felber.*

MAGDEBURGER GENERALANZEIGER (8. Januar 1927). — »Wagner-Renaissance« von *Moritz Lederer.*

MAGDEBURGER TAGESZEITUNG (15. Januar 1927). — »Deutscher Impressionismus« von *Herm. Rud. Gail.*

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN (1. Januar 1927). — »Die Künstlerstadt« von *Herm. W. v. Waltershausen.* — (5. Januar 1927). — »Bachs ›Kunst der Fuge‹« von *Wilhelm Weigand.* — (9. Januar 1927). — »Strindberg und die Meister der Musik« von *Viktor Hellström.* — (16. Januar 1927). — »Bruder Gulian. Zu Wilhelm Kienzls 70. Geburtstag« von *Hermann Kienzl.* — (23. Januar 1927). — »Zur Not der modernen Oper« von *Hans Teßmer.*

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG (26. und 27. Januar 1927). — »Felix Mendelssohns ungeschriebene ›Sturm‹-Oper« von *A. Mendelssohn-Bartholdy.*

VOSSISCHE ZEITUNG (8. Januar 1927). — »Ein Protest« von *Siegfried Ochs*. Gegen die Schumann-Broschüre des »Titus Franzeni«. — (15. Januar 1927). — »Die neue Mundharmonika« von *Gustav E. Pazaurek*. — (22. Januar 1927). — »Der Komponist und der Ausübende« von *Adolf Weißmann*. — »Das Problem der neuen Oper« von *Kurt Weill*.

ZEITSCHRIFTEN

ALLGEMEINE MUSIKZEITUNG 53. Jahrg./52. und 54. Jahrg./1—3, Berlin. — »Vom Geist der neuen Musik« von *Ludwig K. Mayer*. — »Vom Sinn der Musikwissenschaft« von *Walter Abendroth*. Verfasser wendet sich gegen die Betrachtungsweise einer Musikbiologie. — »Die Mittel der Tonmalerei« von *Ludwig Misch*. — »Über das Verleihen von Orchester- und Chormaterial seitens der Verleger« von *Rudolf Müller*. — »Über die Lautenmusik im 16. Jahrhundert« von *Leo Schrade*.

BLÄTTER DER STAATSOPER VII/6, Berlin. — »Die Instrumentation der ›Carmen‹« von *Leo Blech*. — »Bizet-Daudets: ›L'Arlésienne‹« von *Julius Kapp*.

DEUTSCHE SÄNGERBUNDESZEITUNG XIX/1—5, Berlin. — »Ein Wort der Besinnung« von *Georg Schünemann*. Über die Bedeutung des Chorgesanges und über den Wert eigenen Musizierens. — »Zur Geschichte des deutschen Studentenliedes« von *Paul Grabein*. — »Der Schneider im Volkslied« von *Georg Panzer*. — »Heinrich Kaspar Schmid als Chorkomponist« von *Ludwig Unterholzner*. — »Zu Kienzls 70. Geburtstag« von *J. Peters*. — »Beethoven und der Männergesang« von *Rudolf Werner*.

DEUTSCHE TONKÜNSTLERZEITUNG Nr. 442 u. 443, Berlin. — »Ausgestaltung der Musikseminare« von *Maria Leo*. — »Hermann Götz« von *Ernst Schliepe*. — »Der Stoß als klaviertechnische Funktion« von *Leonid Kreutzer*.

DIE MUSIKWELT VII/1, Hamburg. — »Das Problem der Kunst in Pfitzners ›Palestrina‹« von *Otto Oster*. — »Etwas über das Singen« von *Leo Slezak*.

DIE SZENE XVI/12, Berlin. — »Geschichtliche Entwicklung der Bühnenkunst und Bühnentechnik« von *Alfred v. Engel*. — »Meine Inszenierung von Hindemiths ›Cardillac‹« von *Hans Schüler*. Der Herbheit der musikalischen Formung entsprechend läßt der Regisseur alle gefühlsbetonte Gestik beiseite und stellt daher auch »die Akteure in jeweils bedeutungsvoller Haltung, Gruppierung und Beleuchtung in den Raum« und läßt sie »fast ohne Gestik einfach singen«.

DIE SINGGEMEINDE III/1 u. 2, Augsburg. — »Grundsätzliches über musikalisches Hören« von *Walther Hensel*. — »Über die Echtheit des Notenbüchleins für Anna Magdalena Bach vom Jahre 1725« von *Richard Baum*. — »Fritz Jöde und die Jugendbewegung« von *Karl Vötterle*. — »Kirchenlied und Gesangbuch in der evangelischen Kirche Deutschlands« von *Wilhelm Thomas*. — »Der Leipziger Thomanerchor und seine Kantoren« von *Karl Hasse*. — »Die Überlieferung der alten Volkslieder« von *Konrad Ameln*. — »Zur Reform des Instrumentalunterrichts« von *Rudolf Bode*.

DIE STIMME XXI/4, Berlin. — »Der Weg zum Stimmaufbau« von *Carl Klunger*. — »Ein Jahr Sprechmusik« von *A. Stier*. — »Waldemar von Baußnern« von *Hans Fischer*.

HALBMONATSSCHRIFT FÜR SCHULMUSIKPFLEGE XXI/19, Dortmund. — »Oper und deutsches Singspiel bis auf Mozart im Musikunterricht der Prima« von *Jeuckens*. — »Weisen aus dem Mittelalter« von *Siegfried Günther*.

MUSIK IM LEBEN II/12, Köln. — »Neugestaltung des Musiklebens durch Musikpädagogik« von *E. Jos. Müller*. Der Aufsatz regt zur engen Wechselbeziehung zwischen Musikerziehung und Musikpflege, Künstler und Pädagogen an. — »Gebiete der musikalischen Erziehung« von *E. Jos. Müller*. — »Psychologie des musikalischen Erlebens« von *Herbert Schulz*. Der Mensch »verläßt im Augenblick des Musikerlebens die Sphäre des Intellektuellen und erhebt sich in einen Zustand rein seelischen Verhaltens«. — »Über die Laute als Schulinstrument« von *Hans Suhr*. — »Die fahrenden Spielleute als Träger der weltlichen Kunst im Mittelalter« von *Karl Storck †*.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BLÄTTER XLIX/2, Berlin — »Ernst Baecker« von *Hans Rothardt*. — »Kunstwerk und Auffassung« von *Eugen Tetzel*.

NEUE MUSIK-ZEITUNG 48. Jahrg./7 u. 8, Stuttgart. — »Vom Dilettantismus der Zukunft« von *Walter Abendroth*. — »Die Übersetzungen der italienischen Opern Mozarts« von *Alfred*

Weidemann. — »Niels W. Gade an seinen Schüler Maximilian Heidrich« von *Rich. Tronnier.* — »Johannes Brahms, Johann Strauß und Hans v. Bülow« von *Konrad Huschke.* — »Einige Bemerkungen zu den taktwechselnden Volksweisen« von *K. M. Klier.*

RHEINISCHE MUSIK- UND THEATERZEITUNG XXVIII/1—4, Köln. — »An der Wegscheide« von *Hermann Unger.* — »Psychologie des instrumentalen Spiels, Spielbewegung und Physik« von *Fritz Rau.* — »Prinzipielles zum Streit um den preußischen Ministerialerlaß bezüglich des Musikunterrichts« von *Gerhard Tischer.* Ein Aufsatz, der zur sachlichen Mitarbeit an den Fragen des viel umstrittenen Privatmusikunterricht-Erlasses auffordert, statt in unfruchtbarer Opposition zu verharren.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT 85. Jahrg./1—3, Berlin. — »Der Musikchronometer« von *Ernst Schliepe.* Über eine Erfindung von Carl Robert Blum, die ein genaues Zusammengehen von Film und Musik ermöglicht. — »Die Kunst der Improvisation« von *Albert Maecklenburg.* — »Von linearer Melodik« von *Rudolf Hartmann.* — »Trommeln in Indien« von *Benno Bardi.* — »Orchester von unten« von *Otto Maag.*

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 94. Jahrg./1, Leipzig. — »Über Verdis Oper: Die Macht des Schicksals und ihre verunglückte Bearbeitung durch Franz Werfel« von *Alfred Heuß.* Eine scharfe Kritik an der freien Nachdichtung Werfels. Der Autor wirft ihm besonders die gänzliche Verzeichnung der Hauptgestalt (Alvaro) vor. »In aller Klarheit mußte aber gezeigt werden, daß Werfel die Hauptgestalt und damit den Kern der Oper so gründlich wie möglich mißverstanden hat. Und zwar bedeutet seine Nachdichtung ... eines über die Achsel angesehenen italienischen Opernlibrettos einen Sprung vom ethisch Wertvollen ins Gemeine, eine häßliche Vergewaltigung.« — »Der Tasso-Gesang der venezianischen Gondolieri, eine verschollene Volksmelodie« von *Heinrich Möller.* Von der Melodie, die veröffentlicht wird, sagt der Autor: »Die erhabene Schönheit dieses Volksgesangs stellt sich dem Besten zur Seite, was die Volksmusik aller Zeiten und Völker an Perlen melodischer Inspiration und Vollkommenheit besitzt; den ganz seltenen Höhepunkten von Ewigkeitswert, die das Edelste und Tiefste im Seelenleben der Völker zu verkörpern scheinen: Liedern wie dem Gesang der Wolgatreidler oder der russischen Bauern auf der Flucht vor den Tataren (Chor der Landleute in ›Fürst Igor‹ von Borodin), dem polnischen ›Sialem proso‹, dem serbischen ›Sunce žarko‹, dem englischen Lied von der Weide, das Shakespeare in den ›Othello‹ aufnahm, dem wälischen ›Ar hyd y nos ...‹« — »Guillaume Dufays ›Gloria ad modum tubae‹« von *Karl Geiringer.*

ZEITSCHRIFT FÜR PSYCHOANALYTISCHE PÄDAGOGIK I/2, Stuttgart. — »Muß es Unmusikalische geben? Grundsätzliches über Befreiung und Erhaltung der allgemeinen Ausdrucksfähigkeit« von *Heinrich Jacoby.*

AUSLAND

NEUE SCHWEIZER RUNDSCHAU XX/1, Zürich. — »Arthur Honegger und die anti-impressionistische Reaktion« von *Aldo Damo.*

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG 67. Jahrg/1—3, Zürich. — »Richtlinien der Instrumentation« von *K. H. David.* — »Das Orchester in Mozarts Oper« ›Die Hochzeit des Figaro‹ von *Albert Nef.*

DER AUFTAKT VI/11—12, Prag. — »Die Materie in der Neuen Musik« von *Heinrich Knödt.*

THE MUSICAL TIMES Nr. 1007, London. — »Gustav Holst« von *Richard Capell.* — »Humor und Musik« von *Alexander Brent-Smith.* — »Die Klavierwerke Bachs« von *Harvey Grace.* — »Ernest Newman« von *Basil Maine.*

THE SACKBUT VII/6, London. — »Verteidigung der Reklametrommel« von *Charles B. Cochran.* — »Übersetzungen« von *Mary Ellis Opdycke.* — »Felix Goodwin« von *Ursula Greville.* — »Franco Alfano« von *Guido M. Gatti.* »Alfano ist ein Musiker von Temperament; man kann sogar sagen, daß er einer der wenigen jetzt lebenden Komponisten ist, die Temperament besitzen; in der Tat er ist ›ganz Temperament‹, wie der Deutsche sagt. .... Für Alfano bedeuten literarische Einflüsse wenig. Poesie empfindet er als Musik und nicht anders: jedes Ausdrucksbedürfnis führt er auf den gemeinsamen Nenner Musik zurück. Solch ein Musiker kann nur lyrisch sein, er muß sich selbst im Gesang ausdrücken ...« — »Vincent d'Indy« von *Norman F. Demuth.* »Die Stellung, die Vincent d'Indy unter seinen Zeitgenossen ein-

nimmt, ist merkwürdig. Niemals verband er sich dem sensationellen Hang, dem Charakteristikum der meisten französischen Musik, stets blieb er abseits von seinen Kollegen, streng und schroff; wollte man ihn vergleichen, ein wahrer Savonarola. Er ist einer der einflußreichsten Köpfe in der Musik Europas und in seiner Heimat einer der vernachlässigsten.« — »Transkriptionen« von *Watson Lyle*.

LA REVUE MUSICALE VIII/3, Paris. — Das der italienischen Musik gewidmete Heft wird eröffnet mit »*D'Annunzio als Gesetzgeber der Musik*«. Aus dem 1920 von D'Annunzio veröffentlichten »Projekt einer neuen Organisation des Freistaates Fiume« werden die Artikel 64 und 65, die sich mit der Musik befassen, wiedergegeben. In ihnen heißt es:

LXIV. »Seit der italienischen Herrschaft über Carnaro ist die Musik eine religiöse und soziale Angelegenheit.

Alle tausend, alle zweitausend Jahre steigt aus der Tiefe des Volkes ein Hymnus und pflanzt sich fort.

Ein großes Volk ist nicht allein das, das Gott zu seinem Ebenbilde schafft, sondern das, das auch seinen Hymnus für seinen Gott schafft. Wenn jede Wiedergeburt einer vornehmen Rasse eine lyrische Tat ist, wenn jedes ursprüngliche Erleben und jede Schöpfung eine lyrische Macht ist, wenn jede neue Ordnung eine lyrische Ordnung in dem eigentlichen und mächtigen Sinn des Wortes ist, so preist die Musik, als rituelle Sprache betrachtet, das Geschehen des Lebens, die Schöpfung des Lebens.

Ist es nicht so, daß die wahre Musik jedesmal der ängstlich wartenden Menge die Herrschaft des Geistes ankündigt?

Die Herrschaft des menschlichen Geistes hat noch nicht begonnen. ›Wenn die Maschine, arbeitend an der Maschine, die Arme des Menschen ersetzen wird, dann wird der Geist ahnend die Morgenröte seiner Freiheit schauen,‹ hat ein Mensch der Adria, ein Mensch Dalmatiens gesagt: der blinde Prophet von Sébénico.

Wie der Hahn den Tagesanbruch kündet, so kündet die Musik die Morgenröte, diese Morgenröte: excitat auroram.

In den Instrumenten der Arbeit und des Feuers, in den widerhallenden Maschinen, die alle dem gleichen Rhythmus gehorchen wie die Poesie, findet die Musik ihre Bewegung und ihre Erfüllung.

LXV. Es sind in allen Gemeinden des Reiches Chor- und Instrumentalgemeinschaften mit Unterstützung des Staates zu gründen.

In der Stadt Fiume ist dem Collège des Ediles die Errichtung eines Rundbaus anheimgegeben, der wenigstens zehntausend Zuhörer faßt, abgesehen von Hörsälen für das Volk und einer großen Halle für das Orchester und den Chor.

Die großen Chor- und Orchesterfeiern sind ›gänzlich unentgeltlich‹, ebenso wie von den Vätern der Kirche zum Lobe Gottes gepredigt wird. *Gabriele d'Annunzio*«

Der folgende Aufsatz von *H. Francesco Malipiero* »Das Ende einer Legende« beschäftigt sich mit dem Einfluß der alten Musik, betont Italiens Unabhängigkeit vom Ausland und enthält den Satz: »Nichtsdestoweniger bemerkten die italienischen Musikwissenschaftler, daß man in Deutschland viel alte italienische Musik herausgab. Vielleicht wollten die deutschen Musikwissenschaftler unsere Musiker des XVI. und XVII. Jahrhunderts mit dem harmonischen Gewand des vergangenen Jahrhunderts einkleiden und versuchten auch sie zu germanisieren.« — Über Malipiero schreibt *Henry Prunières*: »Malipiero, ein Genie, stürmisch und voller Übertreibung, hat nichts von einem Puristen.« — »Pizzetti« zeichnet *Guido Gatti*. Über die Entstehung seiner Oper Déborah äußerte sich der Komponist selbst so: »Zuerst war es der Wunsch, Personen zu schaffen, die ich lieben konnte, vornehm, rein, geläutert durch edle Gefühle und Leidenschaften; dann war das Bedürfnis entscheidend, diese merkwürdige biblische Welt zu gestalten, in der wir uns ganz und gar wiederfinden können, mit unseren Leidenschaften, unseren Neigungen, unseren Lastern, unseren Sünden und Fehlern, unserer Trauer, unserem Elend und unserer Hoffnung.« — »Franco Alfano« von *Guido Pannain*. — »Alfredo Casella« von *Mario Labroca*. Der Autor hebt hervor, wie unbeliebt Casella in Italien in den Jahren 1915—1917 war, mit welchen Mitteln man ihm überall zu schaden suchte. — »Ottorino Respighi« von *G. A. Luciani*. — »Mario Castelnuovo-Tedesco« von *Fernando Liuzzi*. — »Die Jungen und Unabhängigen« von *Alfredo Casella*. Hier werden Vittorio Rieti, Mario Labroca, Vincenzo Davico, Vincenzo Tommasini u. a. gewürdigt. Überall wird das Erwachen der italie-

nischen Nation auch in musikalischen Dingen, ihre Unabhängigkeit vom Ausland besonders hervorgehoben.

LE MENESTREL 89. Jahrg./1—4, Paris. — »Die Schriften Claude Debussys« von *Jean Chantavoine.* Über Debussys Schrift »Monsieur Croche, antidilettante«. Die Hauptgestalt »monsieur Croche« ist eine vom Komponisten erdachte Figur, ähnlich Schumanns Florestan und Eusebius. — »Ramajana« von *E. C. Grassi.* — »Clément Janequin« von *Maurice Cauchie.* — Ist Debussy ein ›Impressionist‹?« von *Paul Landormy.* Der Autor untersucht die zahlreichen Angriffe, die sich gegen die Abstempelung Debussys als Impressionisten neuerdings richteten, und kommt zu dem Schluß, daß der Stil der Debussyschen Werke in ihrem eigentlichen Wert doch mit dieser Kunstbezeichnung getroffen wird.

LE MONDE MUSICAL 37. Jahrg./12, Paris. — »Gustave Doret« von *Henri Gagnebin.* — »Technik und Methodik des Violinspiels« von *E. Borrel.*

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO MUSICALE I/4, Mailand. — »Bibliographie der Werke M. Clementis« von *G. C. Paribeni.*

IL PIANOFORTE VIII/1, Turin. — »Kritik des musikalischen Expressionismus« von *Guido Pannain.* Mit Betrachtungen zu A. Scherings »Die expressionistische Bewegung in der Musik, Leipzig 1920«. — »Die thematische Entwicklung« von *Luigi Perrachio.* — »Die Legende ›Les Noces‹ von Strawinskij« von *Mario Castelnuovo-Tedesco.*

MUSICA D'OGGI VIII/12, Mailand. — »Die Cembali des Kardinals Ottoboni« von *Alberto Cametti.* — »Der Librettist Parini« von *Arnaldo Bonaventura.*

DIE MUZIEK I/4, Amsterdam. — »Claudio Monteverdi« von *Matthijs Vermeulen.* — »Tristan im Jahre 1926« von *Wilhelm Pijper.* — »Orlando di Lasso und die Kulturströmungen seiner Zeit« von *Adolf Sandberger.* *Eberhard Preußner*

MUSIK UND REVOLUTION Heft 11, Moskau 1926. — Dem Genius Beethovens gilt der einleitende Aufsatz »Preist den Oktober!«, der die Zusammenhänge von Musik und Revolution streift, von *A. Lunatscharskij.* — Anschließend daran wird das gleiche Thema »Oktober und Musik« behandelt. — »Die Oper als kulturgeschichtliche Erscheinung« von *Igor Gljeboff.* — »Turkmenische Musik« von *Viktor Beljajeff* (mit Notenbeilagen). »Der Kaukasus, die Krim und Mittelasien haben ihre Erforscher auf dem Musikgebiet gefunden. Einer der bedeutendsten ist Viktor Alexandrowitsch Uspenskij, dessen Forschungen sich nicht nur auf die Volkslieder eines Stammes beschränken, sondern die geschichtlichen und allgemein-ethnographischen Aufgaben einiger mittelasiatischen Republiken umfassen. Besonders wertvoll sind seine Arbeiten durch das reine und lückenlose Bild der alten Musikkultur, deren Ursprung im grauen Altertum zu suchen ist. Diese Forschungen geben uns wahrscheinlich die Möglichkeit, ganze historische Perioden der Entwicklung der Musik, die uns bislang verworren erschienen, wiederherzustellen. In Taschkent errichtete Uspenskij im Jahre 1918 das erste Konservatorium für Musik.« — »Methodische Anmerkungen zur Arbeit mit dem Blasorchester im Arbeiter-Klub« von *M. S.* (Schluß im 12. Heft). — »Zur Frage der Ausbildung eines musikalisch-beruflichen Stammes« von *Jakob Jewdokimoff.* — »Die Lage des Kehlkopfes beim Singen und die Tonbildungen« von *F. F. Sassedatjeleff.* — Der Schluß eines jeden Heftes bringt einen Überblick über die Praxis der musikalischen Arbeit, Konzerte, Theater, Chronik des In- und Auslandes.

Heft 12 (Dezember). — »Aus der Erfahrung über die Veranstaltung von Massen-Schüler-Chören« von *N. Grodsenskaja.* »Seit 1924 werden in Leningrad Massen-Schul-Chöre arrangiert. Als Thema war das russische Volkslied gewählt. Der Chor bestand 1924 aus zirka 13000 Kindern; 25000 Zuhörer waren anwesend. Zu welchem Erfolg führten diese Veranstaltungen? 1. Die Kinder lernen das Volkslied gründlich kennen und lieben; 2. das Hervortreten einzelner Chöre mit einem besonderen Repertoire weckt bei den Kindern das Verantwortungsgefühl und den Ernst zur Arbeit; 3. die Musikpädagogen kommen einander näher, jeder lernt die Arbeit des andern kennen; 4. das Interesse der breiten Masse wird auf den Schulgesang gelenkt. — Für 1927 ist die Veranstaltung nicht vorgesehen, abgesehen von den Beethoven-Abenden in allen Schulen, an denen sich alle Schulchöre beteiligen.« — »Woraus und wie lassen sich Orchester russischer Volksinstrumente zusammenstellen?« von *N. I. Priwaloff.* — »Vom System der musikalischen Bildung in der Ukraine« von *G. Kogan.* — »Mozart«. Zu seinem 135jährigen Todestag. Von *W. u. M.* — »Von dem Resonator der menschlichen Stimme« von *F. F. Sassedatjeleff.* *M. Küttner*

* K R I T I K *

MUSIKALIEN

RICHARD WETZ: *Requiem (h-moll) für Sopran- und Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester. 50. Werk.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Der Weg, den Wetz vom Operneinakter »Das ewige Feuer« zum Requiem durchgemacht hat, ist ein weiter und in den Ergebnissen und aufgewendeten Mitteln reicher. Es ist nicht eine neue Seite, die sein Requiem erkennen läßt, aber es imponiert ständig mit seinem hohen Ernst, mit der Fülle und Größe der technischen Formung, mit der Anschaulichkeit der musikalischen Gedanken und der Tiefe des musikalischen Ausdrucks. Er legt nicht das Hauptgewicht allein auf die im Stoff gegebene Fürbitte; mit Hilfe neuzeitlicher Mittel — des Orchesters wie der Harmonik und der sich daher entfaltenden Stimmführung mit ihren gelegentlichen Kühnheiten und selbst den Unerschrockenheiten (ohne eigentliche Extravaganzen und spekulative Neigungen) sucht Wetz auch die gewaltige Dramatik des Stoffs und die Vielheit der Bilder anschaulich zu erfassen und sie des öfteren zu wahrhaften Tongemälden zu weiten. (Wie er es schon einmal mit Hölderlins Ideen im »Hyperion« unternommen hat.) Sein Requiem schließt die Verwendung für liturgische Zwecke allerdings aus. Und den Absichten asketischer, geistiger Abstraktion dient er ebensowenig. Jener Weitung der Bilder dient er gelegentlich — wie vorm Benedictus — auch mit selbständiger Sinfonik des Orchesters. Strengerer Form huldigt er kaum anders als mit dem Kyrie. Die Schwierigkeiten der Darlegung verweisen das Opus übrigens an leistungsfähige Chöre, die durch kühne Akkordik nicht beirrt werden. Daß Bruckner da öfter seine gigantischen Schatten (wie im Sanctus und Agnus) in diese von künstlerischem Eifer getragenen Welten wirft, wird keiner überhören wollen.

Wilhelm Zinne

PAUL KLETZKI: *Vorspiel zu einer Tragödie für großes Orchester (Partitur) op. 14.* Verlag: N. Simrock, Berlin.

Irgendein literarischer Vorwurf dient diesem Tragödienvorspiel wohl kaum. Die Idee ist so allgemein fixiert, daß anzunehmen ist, diese Tragödie sei das menschliche Dasein selber. Auffällig dabei, daß ein so junger Autor, der in Berlin lebende Pole aus Lodz, ein Sechsundzwanziger, einen so ernsten, herben Inhalt zu fixieren sich getrauen mochte, dessen Darlegung beinah zwanzig Minuten erfordert. Dieser gedehnte c moll-Satz verkündet durchweg einen erregten Seelenzustand, ein heftiges Erleben, das gleichwohl ein gesund-starkes Naturell erkennen läßt. Ein hohes Maß von Wissen um die Möglichkeiten des Orchesters sowie um die Harmonie-Vorausetzungen, ein imponierendes Können in der Führung, Kontrastierung und Umdeutung des thematischen Materials haben zweifellos verleitet, ein so schwieriges Thema zu unternehmen und es mit zähem Bewegungseifer im Bunde mit Vorliebe für polyrhythmische Bildungen und Häufungen, überhaupt für Komplikationen in der Unrast der Bewegung, im Auftrag der Farben und dissonant rasender (nicht atonaler!) Klänge durchzuführen. In diesen Brandungen sind zwei Themen als ordnende Geister, als Wecker zu Sammlung und Einkehr anzusprechen: das in c-moll zu Anfang, ein Hörnerunisono, das noch den Ausklang umdeutend beeinflußt, und ein gleichfalls dem Hornklang überantwortetes Sprung-Terzen-Thema. Von der Strauß-Handschrift sind in den Kantabilreizen und in der Entfaltung stürmischer Bewegungsmotive stärkere Spuren zu erkennen, als etwa vom Duktus Skrjabins und seinem stürmischen Atem. Vornehme Haltung, sicherer Wille und ein fortreißender Zug zeichnen das neue Opus aus, das trotz der unersättlichen Welle figürlichen Beiwerks in ernster Umgebung mit seinem energischen Zuge seinen Rang behaupten wird.

Wilhelm Zinne

PAUL HINDEMITH: *Kammermusik Nr. 3 (Cellokonzert) op. 36 Nr. 2.* Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Hindemith ist *der* Kammermusiker der Gegenwart. Seine Vorliebe für den Stil geht so weit, daß in seinen späteren Werken auch sinfonische Musik, selbst die neue Oper, von diesem Kammerstil stark durchdrungen wird. Und zwar ist das Gerüst der Arbeit durchaus nicht, wie vielleicht früher bei ihm oder einigen seiner Zeitgenossen, primitiv oder exotisch gefärbt, sondern verläuft linienhaft in vorbachscher Correntenart, nicht kristallklar wie bei den romanischen Vorfahren Bachscher Kunst, sondern harmonisch beschwert und im Kontrapunkt oft gar nicht durchsichtig. Konzerte für Soloinstrumente liegen ihm und seiner musikantischen Lauftechnik, die dem virtuosen Charakter der Konzertform ent-

gegenkommen, außerordentlich. Sein *Cellokonzert* benennt er so wie sein Violinkonzert und das Klavierkonzert einfach und wohl aus psychologisch begreiflichen Gründen: »Kammermusik« und versieht diese Werke mit Ziffern, auch dies erinnert an eine Entindividualisierung der Musik und an die Handwerklichkeit der vielfach anonymen Kunst des Mittelalters. Das Cellokonzert ist eine Figuralmusik, die von zehn Soloinstrumenten mit einem Solo-Violoncell ausgeführt wird. Der Einleitungssatz fällt durch seinen Intradenstil (und seine Kürze) auf, der durch den prägnanten Wurf des Themas, das solistisch am Beginn des Werkes intoniert wird, ungemein gewinnt. Ein übermütiges Fortissimo-Motiv in der Oktave verstärkt durch Horn, Trompete und Posaune, rhythmisch leise bewegt und harmonisch schrittweise überraschend, setzt im nächsten Satze ein, während das Soloinstrument pausiert und dann erst mit Passagen den Hauptgedanken untermalt. Das Laufwerk geht thematisch auf die Geige über und verknüpft sich mit dem Hauptmotiv. Holzbläserläufe, die sich dem Solocello anschließen oder das Motiv dieses Instrumentes kontrapunktieren, bekommen bachisches Aussehen, wenn die Trompete den Passagenkontrapunkt zum Soloinstrument weiterleitet, knapp vor dem dynamischen Höhepunkt des Satzes. Eine glutvolle Evokation steht am Beginn des nächsten, gefühlsbetonten Teiles, dessen Melodik altes Tonartengepräge trägt, der knappe Schlußsatz, ein munteres kontrapunktisches Stück hat burlesken Einschlag. *Erich Steinhard*

ERWIN SCHULHOFF: *I. Streichquartett.* Verlag: Universal-Edition, Wien.

Erwin Schulhoff hat sich vom Stil seines »brillant« schreibenden Urgroßonkels Julius Schulhoff fast soweit entfernt wie unsere Epoche von der Blütezeit der Salonkomposition, die Julius Schulhoff immerhin charakteristisch zu vertreten die Ehre hatte. »Brillant« ist aber auch sein Stil. Das Streichquartett, ein Temperamentsausbruch hitzigster Art, ist aus einem Guß geformt, und man hat das Gefühl, daß die Feder der Inspiration kaum zu folgen vermochte, was übrigens durchaus nichts über die *Beschaffenheit* der Erfindung und ihrer geistigen Verarbeitung besagen soll. Aber es möge ihm einer (Hindemith vielleicht ausgenommen) den Sturmschritt des ersten Satzes nachmachen und seine natürliche Musikalität und seine Klarheit und seine Homophonie — ein Raritätenkabinett im Museum der deutschen Musik. Eine einprägsame Melodie mit simpler Begleitung, die oft in stereotypen Figuren dahingleitet, kennzeichnet den nächsten Satz, während der dritte durch ein scherzhaftes slowakisches Thema rhythmisches Interesse erweckt und eine Kopie von Volksmusik darstellt. Alle drei Sätze tragen Geschwindcharakter. Erst der Schlußteil bringt gefühlsames Andantegepräge, in der Begleittechnik dem Allegretto-Melodienstück nachgeahmt, eine beschauliche Empfindsamkeit am Ende eines sonst übermütigen und kecken Musizierens. *Erich Steinhard*

JOSIP SLAVENSKI: *Aus dem Balkan.* Gesänge und Tänze für Klavier; *Aus Südslawien.* Gesänge und Tänze für Klavier; *Jugoslawische* Suite *für Klavier op. 2.*
— *Streichquartett op. 3.*
— *Südslawischer Gesang und Tanz* für Violine und Klavier; *Sonate op. 4.* Für Klavier. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

Dem Volke selbst entwachsen, ein Musikant, der weder das Beten noch das Tanzen verlernt hat, naiv, gläubig und noch ungehemmt durch die Sucht nach der großen Form, hat es Slavenski zunächst leicht, in einer überkultivierten Zeit aufzufallen. Naturlaute fremder volkstümlicher Gesänge, Rhythmen der Balkantänze, Balalaikaklänge, seltsam jäh unterbrochen von religiösen Stimmen, kräftige Harmonien, in kindlich froher Monumentalität aufgetürmt, alles dies wirkt mit Unfehlbarkeit auf den europäischen Großstadtmenschen wie der stets noch zündende Ruf: Zurück zur Natur! Will man aber an den eigentlichen musikalischen Eigengehalt des Komponisten, an das Feld seiner eigenen Erfindung und Phantasie vordringen, so ist man im Urteil einigermaßen gehemmt, eben durch dies Überwiegen rein volkstümlichen Gutes. Zieht man alle — übrigens sehr geschickt gearbeitete — Übertragungstechnik ab, so bleibt als Resultat eine Musik, die sich in jedem Werk nur von dem *einen* Thema tragen läßt, dieses rein dynamisch entwickelt und zu Ende führt. Die Buntheit eines Stimmengewirrs und die Arbeit an ihm ist dieser Musik fremd, dafür wird aber die Mannigfaltigkeit der Melodie durch dynamische Wirkungen, innerhalb der Melodie selbst entfaltet und dann im harmonischen Aufbau aufs äußerste gesteigert. Als Jugendarbeiten kennzeichnen sich die Werke durch überbetonte Klanghäufungen. Eine Bindung an gewisse stereotype Melodieformen scheint im Charakter der Volksmusik zu liegen, doch

dürfte die weitere Entwicklung des Komponisten über diese Starrheit mit Leichtigkeit hinweggehen. Wie seine Zukunft sich gestalten wird, ob hier, wie man in Donaueschingen nach dem starken Eindruck von zwei A-cappella-Chören hoffen konnte, ein Komponist von Bedeutung heranreifen wird, dürfte von dem Ausgang des Konfliktes abhängen, in den der Komponist bei der Gestaltung einer neuen *eigenen* Form notwendig getrieben werden wird. Denn weder die Sonate noch die Suite befriedigen in formaler Hinsicht. Am geschlossensten wirkt der erste Satz des Quartetts, das überhaupt alle Vorzüge des Komponisten in sich vereinigt. Den Lied- und Tanzsammlungen täte eine Übersetzung der beigegebenen Texte dringend not. Daß Slavenski zu den wertvollen Bekanntschaften, die man im modernen musikalischen Schaffen machen kann, gehört, sei ausdrücklich betont. Ob seiner Einfachheit und Natürlichkeit, seiner Liebe zur gesunden Musik des Volkes auch ein Reichtum nie versagender eigener Erfindungskraft entspricht, werden erst seine kommenden Werke lehren müssen.

Eberhard Preußner

RUDOLF FELBER: *Slowakische Tänze.* Mit Benutzung slowakischer Volksmelodien für Klavier zu vier Händen komponiert. Verlag: B. Schott's Söhne, Mainz.

In das garstige politische Problem, das die Zeit nach dem Umsturz geboren hat, in das Problem nämlich, ob es eine einheitliche tschechoslowakische Nation gebe oder ob die Tschechen und die Slowaken zwei selbständige slawische Stämme seien, mischt sich der Bearbeiter nicht ein, aber er löst es vom Standpunkt des Künstlers, indem er zehn der schönsten slowakischen Volkslieder als Themen oder doch Anregungen zu ebenso viel kurzen, aber reizvoll abwechslungsreichen vierhändigen Klavierkompositionen ausnützt. Sie werden jedem sehr gut gefallen, am meisten denjenigen, die von dem politischen Streit nichts wissen oder so glücklich sind, nichts wissen zu müssen. *E. Rychnovsky*

ALTKLASSISCHE KUNST *in moderner Notation für Chorvereine.* Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Die mir vorliegenden Stücke umfassen *H. L. Haßler, Orlandus Lassus, Al. Scarlatti, Giov. Gabrieli.* Der obige Gesamttitel der Sammlung sagt zu wenig. In dieser, praktischen Rücksichten untergeordneten Sammlung sind auch Chöre, die ursprünglich ungleiche Stimmen verwerten, hier aber äqualen Elementen zugewiesen sind. Da ist gleich auffällig das umfangreiche Jubilate deo von Gabrieli, im Original (im durchimitierenden Stil) für reale acht gemischte Stimmen! Otto Kreis (der Übertrager) hat es mit lobenswertem Geschick acht Männerchorstimmen überantwortet, also die Beweglichkeit von acht selbständigen Faktoren in die räumliche Enge, in ein »Dickicht« verlegt, das zumindest die Intonationsgefahren vermehrt. Nur selten ist da der tiefe Baß um eine Oktav tiefer notiert. Nichts Wesentliches fehlt in der motivischen, thematischen und akkordischen Fülle. Die anderen Stücke (von Wiedemann, Lavater übertragen, gleich gewandt, ohne Reduktion des Wesentlichen) berge weniger Gefahr. Scarlattis Exsultate deo wird sich für vier Frauenstimmen besonders gut ausnehmen. *Wilhelm Zinne*

FRIEDRICH BACH: *Sonate für Flöte und Klavier (D-dur)* Band VII, Nr. 4 der Ausgewählten Werke, herausgegeben von *Georg Schünemann. Verlag*: Fr. Kistner & C.F.W. Siegel, Leipzig.

Diese Sonate des »Bückeburger Bach« hat einen leicht ausführbaren Flötenpart, den zur Not auch die Violine übernehmen kann. Das Werk ist also zur Hausmusik recht gut geeignet; eine ad libitum hinzugefügte Violoncellstimme erübrigt sich beim klangstarken modernen Klavier. Konnte man bei den Choralmotetten Friedrich Bachs noch Anlehnungen an die Kunst Johann Sebastians, des Vaters, feststellen, so ist hier keine Rede davon. Im ausgesprochenen Stil der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geschrieben, bietet das Werk des Reizvollen genug, aber auch im Klaviersatz manche bloße Akkordspielerei. Der erste Satz hat stellenweise einen erfrischenden konzertartigen Einschlag; die Durchführung läßt alle angeschlagenen Themen ausführlich zu Wort kommen. Das Andante ist mit Ausnahme einer klangschönen Koda etwas verblaßt, im Gegensatz zum »Scherzo« benannten Schlußrondo; dieser köstliche Sechsachtel-Satz steht der Kunst Haydns nahe und hat es wohl verdient, nach 150 Jahren endlich im Druck verbreitet zu werden. Die Ausgabe ist mit gewohnter Sorgfalt hergestellt. *Peter Epstein*

PHIL. HEINRICH ERLEBACH: *Zwei Ouvertüren-Suiten für Streicher* (»Organum« III, Nr. 15/16). Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Prachtvolle höfische Musik, bestehend aus französischer Ouvertüre und einer freien Folge von Tanzsätzen aller Art, insgesamt bis zu 12 Sätzen! Den Orchesterleitern gibt dieser aufführungsfertige Neudruck die Möglichkeit, eine fast nur noch in Bachs Orchestersuiten lebendige Gattung vorzuführen: die Frische dieser Musik wird jeden überraschen; warnt Seiffert auch vor der modernen Massenbesetzung, so vertragen die Suiten doch gewiß eine ziemliche Anzahl von Spielern, denn namentlich bei den dreifach geteilten Violen ist der volle Klang unentbehrlich für die Gesamtwirkung. In der ausgesetzten Begleitung des Cembalo übt Seiffert, wie stets, Zurückhaltung; im ersten Takt von Nr. 16 müßte in der rechten Hand b statt h gespielt werden. Es dürfte sich empfehlen, die oft im Einklang geschriebene erste und zweite Violine bei der Orchesteraufstellung nicht zu trennen.

Peter Epstein

CHRISTOPH FÖRSTER: *Trio für zwei Violinen, Violoncell und Cembalo* (»Organum« III, Nr. 14). Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Das Werk eines passionierten Geigers, dem trotz allerlei Schleifer- und Akkordwesens die angenommene »Würde« eines Mittelsatzes minder gut gelingen will, als das unbekümmerte, einem Volkstanz ähnliche Rondo.

Peter Epstein

PHILIPPUS DULICHIUS: *Fünf geistliche Chöre zu 5, 7 und 8 Stimmen für den praktischen Gebrauch eingerichtet von Rudolf Schwartz.* Verlag: Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig.

Diese Neuausgaben empfehlen sich selbst. Die Tempo- und Vortragszeichen, in unserem modernen Gefühlsleben gegenüber den Alten eine Welt für sich, stellen sich so dar, daß sich wohl jeder Musiker damit einverstanden erklären wird.

Emil Thilo

ARNOLD SCHÖNBERG: *Vier Stücke für gemischten Chor op. 27. — Drei Satiren für gemischten Chor op. 28.* Verlag: Universal-Edition Wien-Neuyork 1926.

In diesen Kompositionen ist das Formen im atonalen Zwölftongebiet, wie es Schönbergs frühere Werke schon aufweisen, fortgesetzt und ins Vokale hinübergetragen. Da gibt es für unsere Chöre harte Nüsse zu knacken. Von den Sängern wird ein völliges Hineindenken in einen ganz frei schweifenden Kontrapunkt gefordert, der Zusammenklänge von schlimmster Schärfe hervorruft, ungewohnt deshalb, weil sie in ganz anderen Gründen ruhen. Jedes harmonische Denken im alten Sinne muß da erst ausgeschaltet sein, ehe an eine Wiedergabe gedacht werden kann. Das Gefühl für die in erster Linie horizontale Zwölftongesetzlichkeit muß herrschen. Bis dahin ist für Körperschaften, welche diese Komposition mühelos und selbstverständlich bringen wollen, freilich ein gewaltiges Stück Weges zu gehen. Erleichternd kommen hinzu die Bindungen des Satzes, die bei Erformungen alter Meister und den mancherlei polyphonen Künsten des Mittelalters anknüpfen. Melodielinien, die nach dem Gesetz der Zwölftönigkeit vorwärts und krebsgängig laufen, werden jetzt kanonisch nachgezeichnet; ein zweiter solcher Kanon verkoppelt sich dem ersten in der strengen Umkehrung; zwölftönige Komplexe im vierstimmigen Satze schließen sich dem an. Oder an anderer Stelle wird ein ganzes Stück krebsgängig angelegt, ein Kanon aus den beiden Oberstimmen und der krebsgängigen, transponierten Umkehrung derselben gebildet und dergleichen kontrapunktischer Künste mehr. Liebhaber des imitierenden Stils, die sich unrettbar verrannt haben und jeder »sentimentalen« Musik das Daseinsrecht absprechen, werden in Wonne schwelgen. Die beiden Werke tragen einen polemischen Charakter. Das Vorwort zu op. 28 wird deutlicher. In beiden wendet sich der Komponist gegen mancherlei Widersacher. Schließlich weist er sich durch die technisch vollendetsten Künste des Anhangs im zweiten Werk auch im Gebiet des Siebentönigen aus und zeigt hier, wie die Gleichsetzung der Dissonanzen mit den Konsonanzen ihm nicht unbedingt notwendig ist: ein Nachweis, der wohl nicht notwendig war, aber mancherlei Fesselndes zutage brachte, den Spruch mit zwei Variationen, den Kanon an Bernhard Shaw. Welche Körperschaft wird sich der mühevollen Aufgabe unterziehen, uns das Bild der Werke nach der akustischen Seite hin zu ergänzen, eine Notwendigkeit, die um so größer ist, als das Tonvorstellungsvermögen bei einigen Stellen denn doch nicht mehr recht funktionieren will. Die Texte — auch vom Komponisten — sind freilich mehr als die Musik ein ästhetisches Problem.

Siegfried Günther

✶ DAS MUSIKLEBEN DER GEGENWART ✶

OPER

BERLIN: Zwischenspiel in der *Staatsoper*. Erstens, was sehr wichtig ist, wird Alban Bergs »Wozzeck« von dem Verdacht gereinigt, als habe er wegen mangelnden Zuspruchs vom Spielplan abgesetzt werden müssen. Er ersteht stark wie am ersten Tage; vielmehr noch stärker, da die Wirkung viel einheitlicher ist, Widerspruch sich nicht mehr hervorwagt. Wir pflegen dann das Werk als durchgesetzt zu betrachten; wobei freilich zu bedenken ist, bei wem es sich durchgesetzt hat. Immer bleibt es nur ein Ausschnitt des Publikums, während natürlich die große Masse vor dem Fehlen jeder sinnfälligen Melodie die Flucht ergreift. Immerhin ist auch ein solcher Erfolg selten genug, um nicht verzeichnet zu werden; ganz abgesehen davon, daß hiermit der Weg für eine breitere Wirkung gebahnt ist. Jedenfalls trug die Wiederaufnahme des »Wozzeck«, von *Kleiber* mit der größten Eindringlichkeit durchgeführt und in der Urbesetzung geboten, Premierencharakter.

Zweitens und drittens: *Schrekers* »Spanisches Fest« wird durch die Choreographie *Max Terpis'* mit allen Reizen ausgestattet, die seinen Wert heben können; daran schließt sich Bizets »Arlésienne« und Blechs »Versiegelt«. »Bajazzi«, von *Hörth* modernisiert, mit *Schlusnus*, *Tino Pattiera*, *Gitta Alpar*. Der Chronist muß zum Statistiker werden.

Oder sollte ihn etwa das »Glöckchen des Eremiten« in der *Städtischen Oper* zu tiefsinnigen Betrachtungen anregen!

Alles hängt in der Luft, wie der Opernhausumbau.

Aber aus den Ruinen, denkt man, soll neues Leben erstehen. Arbeitsgemeinschaft zwischen Staats- und Städtischer Oper ist das Losungswort der Zukunft. Wie sie sich aber, über alle Schwierigkeiten von Personalfragen hinweg, verwirklichen wird, das ist die große Frage.

Adolf Weißmann

ALTENBURG: Das hier *uraufgeführte* Werk »Frau Holle«, Märchenoper in 6 Bildern (Dichtung von *Paul Sinthor*, Musik von *Oskar Geier*), darf als der tatgewordene Wille zur Schlichtheit einer Oper von bewußt volkstonhafter Prägung ehrlich bejaht werden, da es eine Lücke auszufüllen strebt, deren Nichtbeachtung zweifellos mit Schuld daran trägt, daß der primitiv fühlende, aber doch ehrlich musikfrohe Kunstfreund vor der Komplizierung des gegenwärtig gepflegten Kunstwerkes zurückprallt und sich in die Untiefen der Operette und Revue verirrt. Der geradlinige Stoff eines der volkstümlichsten Märchen ist unter treuem Bekenntnis zu seinem Original und der vorgezeichneten Entwicklungslinie dramatisiert worden und geht nur dadurch um ein weniges über die Gegebenheit des Urpoems hinaus, daß er der Goldmarie einen liebenden Freund zur Seite stellt und die Welt der Frau Holle durch die komische Gestalt ihres Dieners Purzel etwas belebt. Nur ist die dramatische Erformung des Stoffes mehr in großflächigen Stimmungsbildern gesehen, vorwiegend episch erfaßt und nicht von der dramatischen Geschwelltheit und Sinnenhaftigkeit einer bühnlichen Konkretisierung gestrafft. Die Musik vermählt dem Bühnengedicht eine rein tonale, nach Seiten ihrer Melodik und Kadenzierung überaus volkstümliche Musik von stellenweise sogar fast süßlich-billiger Flachheit, indem sie die szenische Bewegung nicht durch eine klingende Parallele unterstreicht, sondern sich in Form einer Abstraktion des Stimmungshaften allein auf die Bespiegelung einer unbewegten szenischen Zuständlichkeit beschränkt. Die trotz Aufnahme altbewährter Opernrequisiten (Trinkerchöre, Volkstänze, Balletteinlagen usw.) doch etwas geringe Schlagkraft des neuen Werkes beruht ohne Zweifel vor allem darin, daß die undramatische Gestaltung des Stoffes unter vorwiegend lyrisierender Tendenz musikalisch beantwortet wurde und damit für immer etwas unter dem Zeichen der Blutarmut und Unkraft zu stehen verurteilt ist. Die Aufführung unter *Georg Göhler* und *Otto Rudolf Hartmann* tat in den Grenzen der hier gegebenen Möglichkeiten das, was man der ersten Erweckung eines neuen Werkes schuldig ist, und bewies zugleich von seiten einer einsichtigen Theaterleitung die erfreuliche Geneigtheit zur Pflege einer uns nahezu ganz fehlenden Operngattung, für die sich, bei gleicher und allgemeiner Bereitwilligkeit, sicherlich auch berufenere Schöpfernaturen interessieren dürften. *Rudolf Hartmann*

AUGSBURG: Die neue Spielzeit fand das Theater in neuer Gewandung vor. Rundhorizont und neue Beleuchtungsanlage sicherten ein leichteres und erfolgreicheres Arbeiten. Trotzdem haben sich die künstlerischen Leistungen nicht wesentlich vervollkommnet. Der Geist der künstlerischen Leitung hat

keine innere Erneuerung erfahren. Trotz mitunter auch erfolgreicher Bemühung des neuen Spielleiters *Theodor Dörich* um gepflegtere Ensembleleistung bestimmen den Eindruck immer wieder mehr oder weniger gute Einzelleistungen. Trotz erleichterter Arbeitsbedingungen ist der Spielplan noch planloser und zusammenhangloser, die Operette in der Wirkung noch herrschender, die Notwendigkeit, verödete Wochen durch Gastspiele zu beleben, noch dringender geworden. Dabei sollen einzelne wirklich gute Leistungen nicht verkannt werden. So die Wiedergabe des »Holländer« in einer Neuinszenierung *L. Sieverts*-Frankfurt und die Erstaufführung der »Macht des Schicksals«. Einzig die Neuverpflichtung eines Kapellmeisters könnte eine Wendung einleiten, wenn mit ihr auch eine Neuverteilung der Kompetenzen vollzogen wird, die mit dem Weggang des überaus fleißigen Kapellmeisters *Karl Tutein* möglich wird. *Eugen Jochums* gastweise musikalische Leitung der »Verkauften Braut« hat berechtigte Hoffnungen in seine angestrebte Gewinnung für seine Vaterstadt setzen lassen.

Ludwig Unterholzner

BREMEN: Man bereitet neue Dinge vor: *Franckensteins* Li-Tai-Pe, *Wellesz'* Alkestis zusammen mit *Petyreks* Sprechchor-Märchen »Die arme Mutter und der Tod«, Verdis »Die Macht des Schicksals«. Inzwischen steht der Spielplan mit d'Alberts finsterem Golem und mit Puccinis Butterfly, die von der portugiesischen Japanerin *Jovita Fuentes* neu belebt wurde, auf dem etwas unsicheren Boden der Publikumssensation. Nur eine Wiederholung der besonders im Orchester überragend schönen Tristan-Aufführung (unter *Manfred Gurlitts* Leitung, der nun doch erst mit Ende der Spielzeit Bremen verläßt) ragte wie der Salas y Gomez-Felsen aus dem Stillen Ozean des Alltagsspielplans einer mitteleuropäischen Großstadt heraus, dessen letzter Erfolg die Wiederaufnahme der Straußschen Operette »Wiener Blut« war.

Gerhard Hellmers

BRESLAU: Verdis »Macht des Schicksals« war hier in die guten Hände von *Oskar Preuß* gegeben, der die Hörer für die aus dem Grabe erstandene Partitur des Meisters lebhaft zu interessieren vermochte. Da wir sie jedoch in ihren Hauptzügen schon von »Rigoletto«, »Troubadour« und »Maskenball« her kennen, war die künstlerische Berechtigung dieser Ausdehnung der sogenannten Verdi-Renaissance auf ein schwächeres Frühwerk Verdis nicht einwandfrei nachzuweisen, zumal die »Rettung« des unglückseligen Textbuches auch einem Franz Werfel nicht gelungen ist, weder dramatisch noch sprachlich. Gerade in letzterer Hinsicht enthält es Wendungen, die Werfel besser nicht unter den Schutz seines guten Lyrikernamens hätte stellen sollen. *Adolf Fischer*, der von echt italienischem Feuer beseelte Alvaro, *Karl Rudow*, der rabiate Carlos, *Julius Wilhelmi*, der urdrollige Bruder Melitone, *Gertrude Geyersbach*, die schuldlos leidende Leonore, taten jedenfalls mehr für die Empfehlung der »Macht des Schicksals« an das Publikum als die Werfelsche Bearbeitung des nun einmal nicht zu rehabilitierenden Librettos.

Erich Freund

DÜSSELDORF: Ein Gastspiel des *Theaters der Stadt Münster* mit Händels »Ezio« ließ viel emsige Arbeit erkennen, gelangte jedoch zu keiner einwandfreien Lösung. Größtenteils erfreulich geriet die Wiedergabe der echt musikantischen, daher auch reichlich bühnenfremden »Notre Dame« von *Franz Schmidt.* Ein Höhepunkt leichtbeschwingter Darstellungskunst wurde mit Strawinskijs genialer »Geschichte vom Soldaten« erzielt, in deren musikalischem und szenischem Teil sich *Hugo Balzer* und *Friedrich Schramm* aufs glücklichste ergänzten.

Carl Heinzen

FREIBURG i. Br.: Nachdem die vorige Spielzeit der Händel-Oper Rodelinde einen würdigen Denkstein gesetzt hatte, erwies sich dieses Jahr Händels »Julius Cäsar« als noch lohnendere Aufgabe. Die Erstaufführung hatte hervorragende Qualität dank dem Zusammenwirken von Kapellmeister *Lindemann*, Regisseur *Schneider* und der Solisten, in der Titelrolle *Neumeyer*, als Kleopatra die von Wien berufene reizvolle *Steffi Domes*. Braunfels' »Vögel« riefen trotz aller Mühewaltung und namentlich im orchestralen Part gelungenen musikalischen Ausarbeitung durch Lindemann hier nur vorübergehendes Interesse wach, während Verdis »Die Macht des Schicksals« (Kapellmeister *Herzfeld*, Regie *Hadwiger*) mit ihrem Reichtum an Melodik und Dramatik gewaltig einschlug. Baritonist *Fuchs*, der lyrische Tenor *Matuszewsky* in den beiden männlichen Hauptrollen, Kammersänger *Hadwiger* als Fra Melitone gestalteten ihre Partien sehr lebensvoll. Sehnsüchtige Erinnerung an die frühere Einstudierung unter Kapellmeister *Fried* und Regisseur *Grell* (jetzt Oldenburg)

weckte die Aufführung von Glucks »Orpheus«, die bei der unmöglichen szenischen Stufenaufmachung, dem Mangel an innerlicher Gestaltungskraft der Altistin *L. Strauß* und zuletzt dem von Herzfeld nicht immer glücklich gewählten Tempo nicht befriedigen konnte.

Hermann Sexauer

HAMBURG: Der Oper des *Stadttheaters* ist aus der wieder aufgelebten *Volksoper* ein Wettlauf bisher nicht erstanden, weil dort (unter der Direktion *Richter*) die Operette ein Pflegeheim vorläufig gefunden. Erheblich dafür der Kummer, der der Doppelleitung *Sachse* und Senator *Krause* aus der herben Kritik erwächst, der der bösen Zeitungen vornehmlich. Mehrwöchige Abwesenheit des Intendanten und hochbezahlter Mitglieder für Operngeschäfte in Barcelona, die Nötigung zu Gastspielen dahier, oft miserabler Art, unergiebiger Spielplan, schlechte Disposition auch hinsichtlich der zur Hälfte untauglichen Operndirigenten, unbeholfene Rechtfertigungsversuche der »Stadttheater-Gesellschaft« — das die Ursachen der oft erbarmungslosen Kritik an Intendanz und Disponenten, die sich hinter staatlichem Bollwerk zu verschanzen wissen. Puccinis »Turandot« hält sich hier, weil die Neugier (trotz nur dürftiger Ausstattung) noch nicht nachgelassen. Zu Kienzls 70. Geburtstag hat die Oper auch dessen »Evangelimann« (nach 10jähriger Rast) neu belebt. Zu guter Letzt ist der »Lohengrin« neu inszeniert worden mit fragwürdigem Gelingen, sowohl zu Lasten unzureichender Leitung unter *Wilh. Freund*, wie nach bildlicher Ausstattung und Regie des Geschehens hinsichtlich des entscheidenden dramatischen Gedankens unter *Walter Elschner*. Der erhoffte Weizen des Stadttheaters verkümmert weiter unter mancherlei Unkraut.

Wilhelm Zinne

HANNOVER: An der hiesigen Städt. Opernbühne gelangte jüngst »Herrn Dürers Bild«, dreiaktige Oper von *J. G. Mraczek*, zur *Uraufführung*. Ihre textliche Herkunft aus einer Ginzkeyschen Novelle, die von Arthur Ostermann bearbeitet ist, wirkt sich im 2. und 3. Akte durch weniger straffe dramatische Führung und episodenhaftes Gepräge aus. Musterhaft, allerdings sehr an Pfitzners »Palestrina« erinnernd, baut sich dagegen der 1. Aufzug auf. Die Handlung selbst verfehlt auf die breiten Massen, denen sie durch einen sentimentalen Einschlag entgegenkommt, ihre Wirkung nicht. Sie dreht sich um das ideale Liebesverhältnis Meister Dürers und der Felicitas, der Tochter eines alten Landsknechtes, die ihm zu einem Madonnenbild als Modell sitzt. Der dramatische Konflikt — Dürer ist Ehegatte — findet seine Lösung in der Resignation des Meisters, zu der er Antrieb und Kraft in seinem lauteren Charakter findet. Die Tragik heftet sich fernerhin an die Fersen der Felicitas, die den dem Meister Dürer zugedachten tödlichen Schwertstreich ihres Vaters auffängt und in Dürers Armen ihr Leben aushaucht.

Die Musik J. G. Mraczeks vermag nicht in ihrer einförmigen Atonalität den Spannungen des Dramas nachzugeben. Besonders im 2. und 3. Akte fließt die Erfindung matt. Selbst in den leidenschaftlichen Szenen zwischen Dürer und Felicitas gelangt sie nicht dazu, sich über den aufbrausenden Orchestersturm hinaus zu einer an das Herz greifenden melodischen Linie aufzuschwingen. Dagegen findet sich in dem musikalisch besser betreuten 1. Aufzuge ein wundervolles Marienlied, finden sich auch sonstige lyrische Anläufe (z.B. die Traumerzählung der Felicitas), an denen erkennbar ist, wozu der Komponist in glücklicher Stunde befähigt ist. Die Aufführung der Oper unter *Rudolf Krasselt* und *Hans Winckelmann* mit *Adolf Lußmann* und *Hertha Stolzenberg* in den Hauptrollen war eine Präzisionsarbeit, die höchsten Ansprüchen gewachsen war.

Albert Hartmann

KARLSRUHE: Puccinis nachgelassene Oper »Turandot« erlebte am Badischen Landestheater ihre süddeutsche Erstaufführung. Die Handlung, ähnlich wie »Tosca« mit Tortur und Hinrichtungen »geschmückt«, ist nicht von überwältigender Kraft. Dagegen zeigt sich in der Musik der echte, reißerische Puccini mit seinen anspringenden Rubati und hundertfach gebrochenen Melismen. Sehr unterhaltend sind die grotesken Ministerszenen, in denen der Stil der opera buffa geschickt weitergebildet worden ist. *Josef Krips*, von Oberregisseur *Otto Krauß* sowie den Hauptdarstellern *Malie Fanz*, *Else Blank* und *Wilhelm Nentwig* aufs beste unterstützt, bescherte eine schöne, erfolgreiche Aufführung.

Anton Rudolph

KÖLN: Die Kölner Oper brachte als deutsche *Uraufführungen* die »ernste Oper« *Judith* von *Arthur Honegger* und *Meister Pedros Puppenspiel* von *Manuel de*

Falla. Über Honegger und sein Werk wolle man den einführenden Aufsatz seines Übersetzers Leo Melitz im Januarheft der »Musik« nachlesen. Es handelt sich um ein dramatisch gestaltetes Gegenstück zum »König David«, aber auch dieses Werk in drei Aufzügen (die nur eine Stunde Spielzeit erfordern) ist in der Anlage (Chorszenen) und der primitiven Szenenführung durchaus oratorienhaft. Die in großen Gegensätzen gestaltete Musik ist von einer starken dynamischen Gewalt im Chorischen wie Orchestralen, und sie versteht sich trotz ihrer unpsychologischen, mehr formal gedachten Art auf einzelne dramatische Wirkungen. Die Einfälle selbst sind weniger stark, dafür fesselt die polyphone Architektur. Zu den Stimmen auf der Bühne gesellen sich kontrapunktierende Fernstimmen, oft bloße Klanglinien und Vokalisen, und im Orchester gibt es Klangexzesse in der Art des »Pacific«. Dennoch läßt uns die herausgeschleuderte schreiende Ekstase kalt, weil es eine Dynamik ohne Herz ist. Gegenüber dem »König David« bedeutet das Werk in bezug auf Sangbarkeit und vokale Schreibweise einen Rückschritt. Dort gab es auch »lieblichere Wohnungen«, musikalische Oasen; dort waren klanglich schlichte, leicht schwingende Frauenchöre, Psalmen, die fast an Händel gemahnten, und über der Fülle der Einfälle verzieh man Honegger die etwas unbekümmerte musikalische Stilmischung. Die »Judith« ist konzentrierter und vulkanischer, dramatisch triebhafter, reißt aber nicht innerlich mit, weil Honegger das Stilprinzip der Superpositions harmoniques modernes auf die Spitze treibt, d. h. das Übereinanderlegen harmonisch verschiedener Stimmen: die von den Jungfranzosen besonders geförderte sogenannte »Polytonalität«. Auf diese Weise ist der Stil Honeggers einheitlicher und persönlich reifer, an echtem musikalischen Gehalt aber ärmer geworden, und so wird die »Judith« wohl kaum eine so schnelle Weltreise antreten wie der »König David«. Die vortreffliche Aufführung unter *Eugen Szenkar* mit *Lydia Kindermann* in der Altrolle der »Judith« fand anerkennenden Beifall. Die Chöre leisteten in ihren schwierigen Aufgaben Außerordentliches, und auch die einfache, wuchtige Szenengestaltung *Hans Strohbachs* war zu loben.

Das Puppenspiel de Fallas, das eine Episode aus dem Don Quichotte bringt, ist vor allem durch die Aufführung des schweizerischen Marionettentheaters aus Anlaß des Zürcher Internationalen Musikfestes bekannt geworden. Die Musik mit ihren primitiven Bewegungsrhythmen und Klangmalereien, die noch hübscher in kleinerer Orchesterbesetzung sind, ist witzig und geistreich. Wie sie archaisiert, spanisches Kolorit aufsetzt und romantische Stimmungen nicht verschmäht, verbindet sie persönlichen Geschmack mit künstlerischer Kultur. Die szenische Vergrößerung wirkte recht unterhaltend und erheiternd — Strohbach bewegte die Darsteller scheinbar an Drähten —; wer jedoch das Stück als wirkliches Puppenspiel gesehen hat, kann nicht im Zweifel sein, daß die Nachahmung nicht die Phantasiekraft der mechanischen Puppen besitzt. *Walther Jacobs*

KOPENHAGEN: Die *Kgl. Oper* hat ihren zweiten Kapellmeister erhalten in der Person des noch jugendlichen *Johan Hye-Knudsen*, der neben dem wieder von seiner Krankheit genesenen *Georg Hoeberg* angestellt worden ist. Bisher hat man aber die Wirkungen einer solchen lang erwünschten Erweiterung noch nicht bemerkt. Das Repertoire ist knapp, Neuheiten kommen selten und Neueinstudierungen nicht allzu häufig. Ganz gelungen war keine von den beiden letzten: »Die Zauberflöte« und »Orpheus und Eurydike«. Die Hauptattraktion war bisher die von voriger Saison übernommene »Leonora Christina«, von *Siegfried Salomon*, Cellisten in der Kgl. Kapelle, die namentlich wegen der prachtvollen Leistung unserer Primadonna *Tenna Frederiksen* nichts an Anziehungskraft eingebüßt hat. In Vorbereitung ist Verdis »Otello« und eine neue Oper unseres Geigenmeisters *Fini Henriques*: »Der Starstecher«. *Will. Behrend*

LEIPZIG: Die Oper hatte im Januar einige Abende mit Festcharakter durch das Gastspiel des Münchner Heldenbaritons *Wilhelm Rohde*, der als Wotan in »Walküre« und als Holländer gastierte. Man kennt den Künstler schon von den Münchner Festspielen her als einen der stimmlich hervorragendsten und stilistisch sichersten Vertreter seines Faches. Wenn sich jetzt an diesen Ruhm eine regere Gastspieltätigkeit anknüpft, so ist nur das eine zu wünschen, daß der Künstler dabei nicht dem Fehler mancher berühmten Vorbilder verfällt und in fremden Städten weniger auf absolute Sauberkeit achtet als daheim . . . Die Reihe der Anstellungsgastspiele, die zur Ergänzung und teilweisen Erneuerung des Ensembles seit Wochen nötig sind, setzte sich

fort mit einem Gastspiel der Breslauer Sängerin *Marga Dannenberg*, die zunächst als Tosca und Amelia gastierte. Man gewann im ganzen den Eindruck einer außerordentlich intelligenten, rassigen und temperamentvollen Künstlerin. Doch bleibt die Frage, ob sie durch das Singen hochdramatischer Partien nicht schon stimmlich Schaden erlitten hat, ungeklärt. *Adolf Aber*

MAGDEBURG: Das *Stadttheater* führte eine neue Oper von dem Münchner Komponisten *Hans Grimm* auf, die Oper »Nikodemus«. Sie stützt sich auf ein Textbuch, das seine Fabel aus der Zeit des Ausgangs der Hexenprozesse nimmt. Nun sollte man meinen, es gäbe für die moderne Musik dankbarere Stoffe als der Hexerei angeklagt werden, hochnotpeinliches Verhör, Armesünderglocke und »lodernde Flammen«. Religiöser Irrsinn und Verblödung der Masse werden sich immer der Musik feindlich erweisen. Aber in diesem Textbuche trat schließlich ein Menschenfreund auf — Nikodemus —, der unerschrocken gegen Irrwege zu Felde zog. Da er durch sein Plädoyer das Hexenkind, das einen Patriziersohn liebt und von einem abgewiesenen Nebenbuhler dem Hexengericht überliefert wurde, nicht vom Flammentode erretten kann, wirft er Feuerbrände seiner Rede in das Volk, das die Hexe befreit. Die Flammen des Scheiterhaufens aber werfen ihre Lichter auf ein glücklich vereintes Paar, indes sich Ankläger und Hexenrichter »auf französisch« drücken. Auch Gertraude wird befreit, die sich im Kerker der Hexe als Opfer angeboten hatte (man wechselt die Kleider) — aus heimlicher Liebe zum Patriziersohn, dem die Aufgabe wurde —, nur Tenor zu singen.
In diesem Aufgange einer neuen Zeit über der trostlos alten, auch im Thema des frauenhaften Opfermutes, liegt sicher Musikalisches, was den Komponisten in erster Linie angezogen haben mag. Leider übersah er die Schwächen der Handlung und wie aus dem allen nicht ein Seelendrama äußerster Konzentration des Stoffs wurde — die Gerichtshandlung nimmt mehr als den halben 2. Akt ein. So mußte es zu einer durchkomponierten Oper älteren Stils mit Monologen und Dialogen, statt Arien und Duetten kommen, in der die geschlossenen Aktbogen im Sinne einer tieferen Auffassung der Form fehlen. Zu einer Musik in modernvirtuoser Instrumentation, in der Neu-harmonisches sich von Fall zu Fall melodisch auflöst, in der die Einzelheit immer stark interessiert, aber das größere Ganze nie fortreißend wirkt. Die Oper war in Anwesenheit des Komponisten von *Walter Beck* vortrefflich vorbereitet worden. Ihre Aufführung zeigte die Magdeburger Opernverhältnisse im günstigen Lichte. Die Hauptrollen waren durch *Gaebler* (Nikodemus), *Gesser* (Johannes) und die Damen *Habicht* und *Rünger* gut besetzt. Ihr wurde ein starker Achtungserfolg mit den üblichen Premieren-Hervorrufen. *Max Hasse*

MÜNCHEN: In der Staatsoper gab man die *Uraufführung*: »Cœur-Dame«, Oper in einem Akt von *Hugo Röhr*. Als alter Praktiker hat Rudolf Lothar nach Paul Bussons gleichnamigem Schauspiel recht und schlecht einen Operntext geformt. Die an einen ungeliebten Mann verheiratete Fürstin findet Vergessen ihres Leidens in der Liebe zu einem jungen Grafen. Der Fürst überrascht die beiden und erschießt den in einer Standuhr versteckten Liebhaber. Theater von gestern. Fernab von allem Tagesstreit um Stilfragen der Oper vertonte Röhr den Text als naiv schaffender Theatermusiker. Seine Musik weiß von der Bühne, und das sichert ihr von vornherein die unmittelbare Wirkung. Das Orchester ist mit erlesener Kultur behandelt. Nie aber drängt es sich in sinfonischer Selbstherrlichkeit vor, sondern läßt den Vorrang den Sängern, für die Röhr äußerst dankbare und sangliche Partien schrieb. Das in seiner ungebrochenen Musizierfreudigkeit sehr sympathische Werk fand in der vortrefflichen Darstellung durch *Nelly Merz* (Fürstin), *Hermann Nissen* (Fürst) und *Fritz Fitzau* (Graf) unter der persönlichen Leitung des Komponisten herzlichen Beifall. Derselbe Abend brachte mit Hugo Röhr am Pulte eine ausgezeichnete Neueinstudierung von Wolf-Ferraris Intermezzo »Susannens Geheimnis«. Das köstliche Kleinod einer modernen Buffo-Oper, jung und frisch wie am ersten Tage, bot in der drastischbelebten Szenenführung durch *Kurt Barré* und mit den beiden hervorragenden Vertretern der männlichen Rollen *Heinrich Rehkemper* (Graf Gil) und *Josef Geis* (Sante) — die Susanne von *Fritzi Jockl* konnte nicht voll befriedigen — einen seltenen Genuß. Ebenfalls neu einstudiert kam der »Lohengrin« heraus, eine künstlerische Tat von höchsten Qualitäten, vor allem das Verdienst des musikalischen Leiters *Hans Knappertsbusch*. *Fritz Krauß* (Lohengrin), *Elisabeth Feuge* (Elsa), *Elisabeth Ohms* (Ortrud), *Wilhelm Rohde* (Telramund) und *Berthold Sterneck* (König Heinrich) hielten

sich auf stolzer Höhe, nicht minder Orchester und Chor. Die Spielleitung von *Max Hofmüller* leistete in vielem Mustergültiges, verstimmte aber bisweilen durch die Absichten Wagner verfälschender Eigenwilligkeiten. — Zu dem Weihnachtsmärchen »Die Bergkönigin« von *Franziska Rodenstock*, das im Residenztheater seine *Uraufführung* erlebte, hat *Josef Haas* eine Begleitmusik geschrieben. Der gemütvolle, sinnige Tonpoet, der hier seine Kunst zum ersten Male in den Dienst des Theaters stellte, erwies sich für diese Aufgabe berufen wie selten einer. *Willy Krienitz*

NÜRNBERG: Die Dürre des Spielplans, die schon in der vergangenen Spielzeit bedenklich stimmte, hat in diesem Winter das Publikum nahezu vor eine Hungersnot gestellt. Die erste nennenswerte Neueinstudierung, Schillings' »Mona Lisa«, kam zu Weihnachten zustande; fünf Wochen später, nach Verdis »Schicksalsoper«, die zweite Erstaufführung im Laufe von vier langen Wintermonaten: Puccinis »Turandot«, die trotz der zu dürftigen Chorverhältnisse durch Kapellmeister *Bertie Wetzelsbergers* kultivierte musikalische Leitung und mit *Luise Löffler-Scheyer* als vortreffliche Vertreterin der Titelrolle eine sehr befriedigende Wiedergabe erfuhr. Die an sich geschickte und sorgfältige Inszenierung des Generalintendanten *Johannes Maurach* stand freilich in keinem Verhältnis zu den aufgebrachten Zeitopfern, durch die der ganze Betrieb auf Monate beansprucht wurde.
Wilhelm Matthes

OSNABRÜCK: *Giordano*, der Komponist der hier *uraufgeführten* Oper »Das Mahl d r Spötter«, ist echtester Italiener. Er erstrebt jene vielbewunderte Meisterschaft Puccinis, ist ihm auch im Wesen verwandt, erreicht sogar in dem ungeheuren Erfindungsreichtum sein Vorbild, ohne dieses internationale Format des genialen Meisters zu besitzen. Außerdem ist hier der gewählte Stoff viel zu sehr aus der Psyche des in zügelloser Leidenschaft lebenden Italieners und seiner glutvollen Umgebung geholt, als daß er vor allem uns Deutsche stärker interessieren könnte. Nur in einem hat sein Textdichter Sem Benelli recht, und das ist sein größter Trumpf. Er bringt einen durchaus lebensnahen Stoff, der allerdings seine Verwandtschaft mit dem Hintertreppenroman und dem Film früherer Jahre offen zu erkennen gibt. Hier treibt wieder der schlimmste Verismus seine, vom Treibhausfieber angekränkelten Blüten. Der Kampf um die Kurtisane, hätte die Oper besser geheißen, denn es ist nichts weiter als das. Und um diese völlig belanglose Handlung läßt Giordano eine überquellende Fülle oft berückend schöner, manchmal zwar auch etwas banaler Melodien, in glühenden Farben aufleuchten. Es ist sehr schade, daß sich diese reiche Begabung an den öden Stoff so stark verschwendet hat. Die Aufführung konnte, dank der vollendeten und vornehmen Inszenierung *Bozo Milers* und der außergewöhnlich vorzüglichen musikalischen Leitung *Otto Volkmanns* in echt italienischem Rubato einen außergewöhnlich starken und stürmischen Erfolg erzielen. Unter den Darstellern war es besonders *Liselotte Krumrey-Topas*, die durch die fast wahrheitsgetreue Verkörperung der Kurtisane als wirklich großes Format neben *Adolf Zipf* und *Kurt Rütten* auffiel. *Hans Paul Passoth*

PLAUEN i. V.: Nach der ganz unergiebigen Uraufführung des »Tollen Cosimo« von Camillo Hildebrand bot die städtische Bühne vollgültigen Ersatz mit der *Uraufführung* einer Oper von *Hans Albert Mattausch*, »Das lachende Haus«. Der Text des dreiaktigen Werkes entstammt der Feder des Barons von Levetzow, der schon d'Albert ein Textbuch geliefert hat. Im vorliegenden Falle ist sein Libretto ein Kinodrama schlimmer Art. In ganz grober Weise ist die Handlung gezimmert: Ein Matrose, Namens André, verliebt sich in einer Hafenkneipe in eins der dort sich aufhaltenden gefälligen Mädchen. Er entführt sie aus der üblen Umgebung und erkennt erst nach der Heirat, als er sie schon in sein Heim, das lachende Haus, geführt hat, daß es seine Schwester ist, die er in frühester Jugend aus den Augen verloren und die das Schicksal auf den Weg der Dirne gezwungen hat. In drei magern, jedes Nebenwerks entbehrenden Akten entwickelt sich diese Handlung. Mattausch hat es verstanden, die Umrisse mit musikalischem Leben zu erfüllen. Ohne wählerisch zu sein und Reminiszenzen ängstlich aus dem Wege zu gehen, musiziert er die drei Akte hindurch frisch und melodiös, läßt eine erhebliche dramatische Kraft spüren, die die krassen Wendungen des Textes kräftig, aber nie bis zu unschöner Grellheit unterstreicht und erweist sich in der Behandlung des Orchesters als ein wirklicher Kenner und Könner. Ist seine Oper auch nicht musikalisches Neuland, so ist sie doch eine brauchbare Bereicherung des täg-

lichen Spielplans, der nicht bloß von Höhenwerken leben kann. Dr. *Cremer*, der dirigierende Kapellmeister hatte sich der Oper mit Wärme angenommen und brachte sie mit der Unterstützung des verdienten Orchesters und der sehr tüchtigen Hauptdarsteller zu voller Wirkung. *Ernst Günther*

PRAG: Das *Prager Deutsche Theater* geht nach einer *neun* Jahre währenden unergiebigen Periode, die nur von wenigen bedeutsamen Opernpremieren, von exquisiten Mozart-, Wagner- und Strauß-Abenden und einer mehr als hinreichenden Mahler-Pflege unterbrochen war, endlich einem Direktionswechsel entgegen. Zweifellos, daß diese Oasen *Zemlinskyscher* Opernreproduktion vom geschichtlichen Blickpunkt aus der Zeit das Gepräge geben, den Zeitgenossen aber wird diese repertoirelose Epoche, die durch die opernfeindliche Tendenz der Direktion *Leopold Kramer* besonders gelitten hat, kaum in angenehmer Erinnerung bleiben. Hoffentlich wird man über die neue Ära, in der bis auf weiteres der auch in Deutschland bekannte *H. W. Steinberg* (bisher Zemlinskys Stellvertreter) regieren soll, mehr sprechen können. Hatte man in der Nachsaison 1926 wenigstens Gelegenheit sich über die Aufführung von *Zemlinskys* »Zwerg« seine Meinung zu bilden, nachdem die Hauptspielzeit fast ereignislos verlaufen war, so wurde uns heuer nur L. Janáčeks »Jenufa« (mit *Susanne Zicha-Götzl*, *Sophie Karst* und *Otto Macha*) geboten, ein starkes Werk, das in ganz Deutschland berühmt ist und über das zu schreiben daher ebenso überflüssig ist wie über Verdis »Macht des Schicksals«, eine Oper, die zu uns auch erst den Weg gefunden hat, nachdem sie über eine lange Reihe von deutschen Bühnen gegangen ist. Sie wurde von H. W. Steinberg effektvoll herausgebracht und war in den Hauptpartien mit *Fine Reich-Dörich*, *Jos. Hagen* und *M. Adrian* durchaus annehmbar besetzt.

Im *Tschechischen Nationaltheater* wurden die ersten Monate der Spielzeit den Vorstudien zum »Wozzeck« gewidmet, dessen Aufführung mit Recht als Sensation gewertet wurde und der, bevor man sich noch mit dieser Tatsache recht befreunden konnte, wieder abgesetzt wurde. *Alban Bergs* »Wozzeck« wurde mit all der Intensität vorbereitet, mit der man an diesem Theater seit jeher und insbesondere unter *Otokar Ostrčil* zu arbeiten gewohnt ist. Er und Regisseur *Ferdinand Pujman* haben im Gegensatz zur Berliner mystisch-romantischen Auffassung die Kunst »der reinen Sachlichkeit« zu betonen versucht, das Bühnenbild war nur skizziert und trug das Gepräge unserer Zeit, und auch die Menschen zeigten die Mode der Gegenwart und verkörperten mit farbiger Realistik modernes Proletariertum. Bewundernswert der Umfang der Stimmen und ihre Ausdrucksgewalt, die es vermochte, über das Deklamatorische hinaus tatsächlich zu *singen*. Was Frau *Marie Veselý* und die Herren *Novák*, *Jenik* und *Pollert* in diesem Werk geleistet haben, gehört den Annalen des Theaters an, die musikalisch-stilistische Konzentrierung wurde von *O. Ostrčil* in unwahrscheinlich hohem Maße erreicht. Leider vermochte es eine imposante Kundgebung aller großen tschechischen künstlerischen und literarischen Vereine nicht, das Werk wieder auf den Spielplan zu bringen. — *Vitezslav Nováks* Oper »Großvaters Vermächtnis« erlebte die Prager Erstaufführung. Man muß das Werk als eine Äußerung volkstümlichen Musizierens betrachten, als eine Volksoper für die breiten Massen. Novák, der insbesondere als Sinfoniker, im weitesten Sinne, geradezu schulbildend gewirkt hat, als Kammermusiker und Lyriker eine ganz eigenartige Stellung in der tschechischen Musik einnimmt, hat als Bühnendramatiker oft gegen undramatische Textbücher anzukämpfen, versteht es aber durch musikalische Erfindungskraft und ein Orchestervirtuosentum, das ihm hier kaum jemand nachmacht, zu fesseln. Fräulein *M. Kejř* und Herr *W. Kubla* haben um die Hauptrollen ihre Verdienste. Ein bemerkenswertes Experiment ist die Musik *Erwin Schulhoffs* zu Molières »Bürger als Edelmann«. Trotz Richard Strauß — diese Musik hat Profil, ein zeitgenössisches Profil, dem auch die Ausstattung *Josef Čapeks*, die einfallsvolle Regie *K. Dostals* und die blendende choreographische Kunst des Fräulein *Milča Mayer* Rechnung trägt. Schulhoff, der vom modernen Tanzrhythmus besessen ist, findet Gelegenheit, die von Molière nur komisch oder humorig empfundenen Szenen ins Groteske oder Satirische zu transponieren und bringt durch Formkünste (es gibt u. a. eine Foxtrott-Fuge) auch dem Zunftmusiker einige Delikatessen dar. Die Musik ist zum mindesten raffiniert und geistreich instrumentiert, die Wirkungen wurden von Kapellmeister *V. Maixner* bis ins letzte ausgefeilt. Nicht uninteressant ist es, diesen musikalischen Humor mit dem geistig freieren, behaglicheren eines *O. Zich* zu vergleichen, der im Vorjahr mit den »Prezieusen« derartig

erfolgreich war, daß Übersetzungen der Oper in verschiedene Weltsprachen kurz darauf in Angriff genommen wurden.

Erich Steinhard

STUTTGART: In der *Uraufführung* herausgebracht wurde der Einakter *Rosanna* von *Rudolf Peterka* (Weimar). Das Buch enthält viel Theatermache, keine oder wenig feinere psychologische Zeichnung, arbeitet aber dem Komponisten geschickt vor, indem es Personen auf die Bühne stellt, für welche der Musiker die verschiedenartigsten Mittel seiner Kunst verwenden kann. Es verläuft freilich alles ins Äußerliche, die Handlung, von Kurt Münzer zum Opernbuch zurechtgemacht und wohl auch erfunden, nimmt das blutige Ende veristischer Stücke. Eine Künstlerin, alternd, aber nach Lebensgenuß dürstend wie je, ersticht den Geliebten, von dem sie merkt, daß er sich von ihr abwendet. Als Vertreterin romantischer Gefühlswelt erscheint die jugendliche Tochter dieser Sängerin, und es erhöht die Spannung, daß das junge Mädchen gerade der Gegenstand der neuen Liebe des Mannes ist. Solche Texte haben sich eigentlich überlebt. Rosanna ist späte Nachzüglerin, und ich fürchte, daß sie aus diesem Grunde vor viele verschlossene Türen kommen wird. Man ist freilich nicht allerorten auf das Neueste erpicht und bringt wohl auch Interesse einem Stück entgegen, das nach bewährtem Rezept verfertigt ist und, auf seine musikalischen Werte hin geprüft, sich als höchst respektable Arbeit eines ganz natürlicher Ausdrucksweise sich bedienenden Komponisten erweist. Peterka müßte nur den Ehrgeiz haben, als Eigener zu gelten. In ihrem Gesamtcharakter unterscheidet sich die Oper Rosanna wenig von dem, was die gangbare Durchschnittsoper als Merkmal an sich trägt; die schwellende Lyrik ist dieselbe hier wie dort, und man weiß ja, wie es so eine Art dramatischer Umgangssprache gibt, die namentlich den jüngeren Komponisten sehr schnell geläufig wird. — Es gab Beifall und Hervorrufe. In der Titelrolle konnte sich *Moje Forbach* vorteilhaft zur Geltung bringen, echt kindlich und schlicht trat *Gertrud Bender* als Irina auf. Diese Figur ist die bestgelungene des Stücks, dagegen ist dem Tenorhelden der Oper, dem Komponisten Tancred die Unwahrheit auf die Stirne geschrieben. Kein Wunder, daß *Fritz Windgassen*, so sehr er sich auch anstrengte, nichts Rechtes aus ihm zu machen wußte. Die Spielleitung nahm sich der Neuheit mit Ernst an. Wenn wir *Dr. Ehrhardt* verlieren, so verläßt uns ein Regisseur, der seinen eigenen Willen durchzusetzen liebte, wobei er dem Nächstliegenden häufig aus dem Wege ging, aber doch wertvolle Funde machte. *Carl Leonhardt* widmete seine volle Kraft der Aufgabe, einer bis dahin stumm gewesenen Partitur die tönende Sprache zu geben und sie auf ihre praktische Wirkung hin zu erproben.

Alexander Eisenmann

WIEN: Der Frieden, den die *Staatsoper* mit *Richard Strauß* geschlossen hat, fand seine feierliche Besiegelung am Abend der glanzvollen Erstaufführung des »Intermezzo«. Ursprünglich hieß das Werk: »Eine glückliche Ehe«: die Nutzanwendung im Sinne eines Hoffnungsspruches auf das Verhältnis des Meisters zu unserem Operninstitut liegt nahe. Strauß kann jedenfalls mit der Wiener Oper zufrieden sein, denn sie hat seine Commedia domestica in einer unübertrefflichen Vorstellung herausgebracht, als deren belebendes Element *Lotte Lehmann* einmütig anerkannt und bewundert wird. Diese große Künstlerin ist nicht bloß die beste, köstlichste Christine, sondern ihre Christine ist eine Figur von höchstem absolutem Wert in künstlerischer und in persönlicher Beziehung, wie man sie seit vielen Jahren auf unserer Opernbühne nicht mehr erlebt hat. Das »Intermezzo« selbst rührt bekanntlich an stilistische, ästhetische und dramaturgische Probleme, und die Lösung, die es findet, liegt eigentlich außerhalb der Sphäre dieser Probleme. Nichts wäre leichter, als dem Text Naivität oder handwerkliches Ungeschick nachzusagen. Aber wie das Thema einmal gestellt war, konnte nur diese skizzenhafte, zufällige, improvisierte Behandlung das Richtige treffen. Daß hier nicht Kunstgesetz, sondern Herzenstakt disponierte, darin liegen meines Erachtens Reiz, Eigenart und Vorzug dieses Werkes. Librettistenroutine hätte den Nimbus des Keuschen, Unberührten, der das Ganze umgibt, nur zerstört. — Seit einiger Zeit regt sich auch in den Ruinen der *Volksoper* wieder neues Leben, und eine sehr vergnügte Aufführung von »Orpheus in der Unterwelt« füllt einigermaßen die Kassen. Offenbach muß das Defizit der klassischen Oper decken. Dazu wurde ihm das neue Kostüm einer aktuellen, volkstümlichen Bearbeitung gegeben, in welchem es ihm nicht schwer fällt, sich dem wienerisch-vorstädtischen Kreis mit Behagen zu assimilieren.

Heinrich Kralik

KONZERT

BERLIN: Langsam ist nach Weihnachten die Konzertspielzeit in Gang gekommen. Es beginnt fühlbar zu werden, daß hervorragende Dirigenten den deutschen mit dem amerikanischen Schauplatz vertauscht haben. Immerhin sind diese Wochen nicht ganz ereignislos verlaufen. *Kleiber* brachte die Tondichtung »Pelleas und Melisande« von Arnold Schönberg; *Siegfried Ochs* mit dem *Hochschulchor* gab Arthur Honeggers »König David«. Die überaus feinfühlige Durchleuchtung jenes Früh-Schönberg führte doch zu einem sehr erfreulichen Ergebnis: der durch Schönberg hindurchgegangene Tristan oder auch, umgekehrt, der durch Tristan hindurchgegangene Schönberg blieb nicht ohne tiefe Wirkung, selbst unter der Voraussetzung der Riesenlänge eines ganz aus inneren Quellen gespeisten Werkes. Wie die Polyphonie eines kammermusikalisch Gestimmten in das Tristanische eingeht; wie sich, unter Hinweis auf das Maeterlinck-Drama, etwas in Stimmung und Form Eigenartiges gestaltet, das ist auch heute noch, bei vergrößerter Distanz zu diesem Stück, sehr hörenswert.

Über Honeggers »König David«, der sehr eindrucksvoll aufgeführt wurde, ist nichts anderes zu sagen, als was nach dem Züricher Musikfest von dem Unterzeichneten in diesen Blättern geschrieben wurde. Nur daß vielleicht die Buntstiligkeit dieses Oratoriums noch stärker auffiel. Diesmal hatte der Sprecher in der Person *Ludwig Wüllners* gesteigerte Bedeutung. Chor und Orchester, wie die nicht ganz gleichwertigen Solisten nahmen an der Aufführung lebendigen Anteil.

Das *Léner-Quartett* erneuerte seine Bekanntschaft mit dem Berliner Publikum, das vorläufig noch nicht dem Lockruf dieser Kammermusik-Vereinigung so willig zu folgen bereit ist, wie sie es verdiente. Höhere klangliche Vollendung ist jedenfalls nicht zu denken, und auch die Musik fährt nicht schlecht dabei. Das Léner-Quartett hält sich seiner ganzen Art nach an das Festgefügte, ob klassisch oder modern. Die beiden Serenaden von Josef Jongen und Eugène Goossens Fantasie-Quartett können, aus romanischer Gegend stammend, diese Bezeichnung für sich in Anspruch nehmen. Aber auch das *Amar-Quartett*, das über einen Spielplan von unerhörter Vielseitigkeit verfügt, war diesmal nicht besonders wagemutig. Es hielt sich an das Zugkräftige.

Adolf Weißmann

AUGSBURG: Die vorweihnachtlichen *städtischen Sinfoniekonzerte* brachten Regers »Hiller-Variationen«, die 1. C-dur-Sinfonie C. M. v. Webers und als Erstaufführungen Respighis »Concerto gregoriano« (Sologeige *H. Faßbender*), »Primavera« und H. Kauns »Requiem« (Altsolo *Irene Ziegler*); die letzten Werke unter Mitwirkung der »*Liedertafel*«. Kapellmeister *Jos. Bach* ist damit fast erstmals in anerkennenswerter Weise für eine Verlebendigung der Programme eingetreten. Auch die städtischen Kammermusikabende unter *H. K. Schmid* suchten den Anschluß an die Gegenwart mit Erstaufführungen der Violinsonate D-dur op. 10 von O. Schoeck, der C-dur-Serenade op. 10 von Dohnányi und der gegenüber diesen Werken bedeutungsvolleren Bratschensonate f-moll von Hindemith. Von den weiteren Wiedergaben verdient nur noch Regers d-moll-Trio op. 141 b Erwähnung und die »Winterreise« mit *Hans Joachim Moser*, der mit lehrhafter Strenge den Schubertschen Zyklus interpretierte. Mit der Wiedergabe des »Messias« unter H. K. Schmid feierte der *Oratorienverein* sein 60jähriges Bestehen. Stets wachsende Beachtung erwarben sich die Morgenfeiern des *Tonkünstlervereins* mit Aufführungen Münchener Komponisten (H. W. v. Waltershausen, Phil. Schick, K. Sachse), einem Konzert zu zwei Klavieren von *A. Leopolder* und *A. Graefe* und einem Vortrag *A. Einsteins* »Zur Erkenntnis neuer Musik«. An weiteren Konzerten sind zu nennen: das des *Wendling-Quartettes* mit einem Trio, Streichquartett und einer Cello-Sonate H. K. Schmids, das des hiesigen *Paepke-Quartettes* namentlich mit Hindemiths f-moll op. 10 und ein Kammermusikabend *L. Gagstetters* (Klavier) und *Herm. Bottes* (Violine) mit Werken Baußnerns und Pfitzners.

Ludwig Unterholzner

BASEL: Durch die Berufung *Felix Weingartners*, als Leiter der Baseler Sinfoniekonzerte und Direktor des Konservatoriums, sowie als temporärer Führer unserer Oper, hat ein überaus interessantes Interregnum seinen allseitig befriedigenden und für unser Musikleben bedeutungsvollen Abschluß gefunden. Seit dem Hinscheiden Hermann Suters standen die Abonnementskonzerte im Zeichen stetig wechselnder Gastdirektionen. Neben *Edwin Fischer*, dem fast überhöht gestaltenden Pianisten, der auch als Orchesterleiter Bedeutendes zu sagen wußte, stellte *Emil Bohnke* seine ungewöhnlichen Geschmacks- und Dirigentenfähigkeiten, *Franz v. Hoeßlin* repräsentierte

die quasi selbstverständliche Vornehmheit künstlerischen Wollens, *Siegmund v. Hausegger* die etwas kühle Klarheit fast graphischer Darstellung. *Felix Weingartner* aber brachte speziell in der »Symphonie fantastique« Hector Berlioz' wundervoll gelöstes, aufgelockertes Musizieren und errang sich damit einen für Basel direkt sensationellen Erfolg, der die schwebenden Verhandlungen zwingend zum Abschluß drängte.

Als Solisten waren verpflichtet *Onorina Semino*, welche die »Variationen für Violoncell und Orchester«, ein gutgearbeitetes und ideenreiches Werk von Walter Schultheß zur Erstaufführung brachte, *Amalie Merz-Tunner* (Chinesische Gesänge von Walter Braunfels), *Walter Gieseking* als glänzender Interpret Beethovens. Auf bemerkenswert hoher Stufe standen die Konzertabende der Gesellschaft für Kammermusik, die durch das eigene Ensemble *(Fritz Hirt, Josef Lasek, Walter Geiser* und *Hermann Beyer-Hané)*, das *Wendling*- und das *Pro Arte-Quartett* eine Reihe klassischer und moderner Werke bieten ließ. Pfitzners Streichquartett in cis-moll, op. 36, dessen Erstaufführung durch die Stuttgarter Kammermusiker erfolgte, hinterließ einen etwas unbefriedigenden Eindruck. Desselben Meisters romantische Kantate »Von deutscher Seele«, durch den *Basler Gesangverein* unter Leitung von *Hans Münch* großzügig und mit starker Einfühlung geboten, ergab eine fühlbare Divergenz zwischen den zarten Farben Eichendorffscher Lyrik und der massiven Romantik sowie dem übermäßigen Aufwand Hans Pfitzners. Durchaus ungenügende Solisten (*van Tulder* ausgenommen) vertieften leider die negativen Eindrücke der Aufführung ungebührlich. *Gebhard Reiner*

BREMEN: Das Musikleben Bremens steht im Konzertsaal auf weit höherem Niveau als in der Oper. Die treibende Kraft ist hier *Ernst Wendel*, der nur den Nachteil hat, daß wir ihn mit zu viel anderen Städten (besonders mit Frankfurt, dann aber auch mit Stockholm, Mailand und Rom) teilen müssen. Aber es ist musikalischer Aufbau in seinem Wirken. Seine Programme führen in unmerkbarer pädagogischer Linie von Bach und Händel über Beethoven und dem von Ludwig Schemann neuentdeckten Cherubini zu Brahms, Bruckner (die himmlische Achte!) und zuletzt zu des handfesten und gewandten Arthur Honeggers »Chant de Joie« (der französische Flitter verdeckt die schwere alemannische Struktur leider nicht), zu Igor Strawinskijs genialhumorvollen Tanzsuite und zu Prokofieffs straff rhythmisiertem und stürmisch vorwärts drängendem Marsch aus seiner Orangen-Oper. Dazu brachte Wendel, frisch aus Stockholm importiert, *Kurt Atterbergs* etwas langatmiges und neuromantisch nach Pfitzner orientiertes Konzert für Cello und Orchester, das dem unvergleichlichen *Emanuel Feuermann* Gelegenheit gab, uns mit allen Zauberkünsten seiner Technik, besonders des Flageolettspieles, aber auch mit dem mitreißenden Schwung seines künstlerischen Temperamentes zu überschütten. Nur eins geriet ins Hintertreffen: das Werk Atterbergs.

Die *Neue Musikgesellschaft* muß sich leider in Rücksicht auf ihre Finanzen große Zurückhaltung auferlegen. So kann sie ihre eigentliche Mission, Bahnbrecherin der Moderne zu sein, nur in geringem Umfange erfüllen. *Gerhard Hellmers*

CHICAGO: Einer der wichtigsten Faktoren des Konzertlebens ist das *Chicago Symphony Orchestra*, das unter der ausschließlichen Leitung *Friedrich Stocks* steht. Da nie ein Gastdirigent, dem nur einige wenige Proben zur Verfügung stehen würden, den Taktstock ergreift, kommen Konzerte von seltener Geschlossenheit zustande. Dies ist um so bemerkenswerter, da die Programme aus dem gesamten Reich der Orchesterliteratur ausgewählt werden. Stock scheut nicht vor Experimenten zurück. Er dirigiert — und sein Orchester spielt — eine klassische Sinfonie mit derselben Vollkommenheit wie ein modernes Werk.

Zur Erinnerung an die hundertste Wiederkehr des Todestages Beethovens werden sämtliche Sinfonien in chronologischer Reihenfolge gespielt. Auch alle anderen, den Besuchern von deutschen populären philharmonischen Konzerten geläufige Namen sind auf dem Programm zu finden: Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms. Doch daneben aber auch Namen, die erst in der Gegenwart an Klang gewonnen haben: Cesar Franck, Igor Strawinskij, Debussy, Borodin, d'Indy, Skilton, Carpenter. Das größte Experiment war die Aufführung von *John Alden Carpenter's* »Skyscrapers«. Da das Werk zwischen Bachs Suite Nr. 4 und Brahms' Sinfonie Nr. 2 gespielt wurde, hatte man gute Gelegenheit, drei Zeitepochen der Musikgeschichte zu vergleichen. Ursprünglich ein Ballett, das seine Uraufführung im Februar 1926 an der Metro-

politan-Oper Neuyork erlebte, ist es nun zu einem Konzertstück umgeformt worden. Zu seinem Nachteil; denn es ist manchmal recht schwierig, die Musik, losgelöst von den Vorgängen auf der Bühne, zu würdigen. Inhalt und Musik sind spezifisch amerikanisch: Rhythmik des amerikanischen Lebens, das seinen Sinn in dauerndem Wechsel zwischen Arbeit und Vergnügen sieht. Die Musik — es ist nicht besonders zu betonen, daß sie atonal ist — ist Jazz, geschrieben für Sinfonieorchester, wobei jedoch bemerkenswert ist, daß Banjo und Saxophon nur gelegentlich in Anwendung kommen. Ein kraftstrotzendes Werk; jedoch kein Kunstwerk, da es zum weitaus größten Teil ohne melodischen Fluß und nur auf Rhythmik aufgebaut ist.
Viele gute Konzerte fanden statt. *Leo Podolsky* eröffnete die Saison mit einem Klavierabend und entzückte die Zuhörer durch seine Interpretation von Bach und Schumann. *Alfred Wallenstein*, der Cellist des Sinfonieorchesters, machte uns mit einer neuen Komposition bekannt. Es war ein Concerto von Jacques Ibert; ein Spaß, eine Burleske in der Art Milhauds und Honeggers. *Carl Friedberg* ließ sich in einem Nur-Chopin-Programm hören. *Ignaz Friedmann*, *Karin Branzell*, *Claire Dux*, *Galli-Curci* gaben Konzerte. Der ausgezeichnete Geiger *Paul Kochanski* spielte einige neue Kompositionen von Igor Strawinskij: eine Suite über einige Themen von Pergolese, in der allerdings die melodische Linie durch den Komponisten verwischt worden war. Die für Violine arrangierte Berceuse aus »L'Oiseau de Feu« erwies sich als ein bemerkenswertes Solostück. *Will Schneefuß*

DÜSSELDORF: Regers Romantische Suite und Schuberts große C-dur-Sinfonie umrahmten einen im Ursinn ebenfalls romantisch gerichteten Kern: Pfitzners tiefschürfende »Lethe« und Hugo Wolfs Michelangelo-Gesänge. Hinzu gesellte sich als Verwandte (Seitenlinie!) noch das nicht allzu bedeutend geratene neue Klavierkonzert von *Hermann Unger*, das durch den jugendlichen *Karl Delseit* mit überzeugendem Können gespielt wurde. Ein vielseitiges zeitgenössisches Programm bescherte das vorzügliche *Amar-Quartett:* Hindemiths op. 22, das sich bereits jetzt schon von seiner neuen Schaffensperiode markant abgrenzt, Regers beglückendes d-moll-Trio und Hans Pfitzners reichlich problematisches cis-moll-Quartett. Nimmt man *Berta Kiurina* hinzu, die mit lockendem Schmelz Mozart jubilierte, sowie eine in großer Linie aufgetürmte Wiedergabe der Brucknerschen Neunten unter *Hans Weisbach*, so wären damit nachhaltige Ereignisse der letzten Wochen fast voll erschöpft. *Carl Heinzen*

FRANKFURT a. M.: Von der Krisis der sinfonischen Form sowohl wie der musikdramatischen wird die Gattung des Orchesterliedes zentral getroffen. Da aus Gesang keine Sinfonik mehr wächst, kann wiederum bei Sinfonik Gesang nicht Bestätigung finden, der über lyrische Vereinzelung hinausstrebt; und die verblassende Macht des Expressiven allein, die ihm vom Musikdrama kam und dort verfiel, vermag nicht länger den Realgrund der strömenden Farben abzugeben. Pfitzner und Strauß müssen für die Erkenntnis einstehen. Daß ein Lied wie Pfitzners »Willkommen und Abschied« in der bloßen Gestik der Innerlichkeit gebunden bleibt, unsinnlich, ohne sich aus sich selber zu erhellen, wäre evident, auch wenn es nicht durch die schlagende Wirklichkeit des Goethe-Gedichtes zutage käme. Dafür hat Pfitzners jüngstes Werk »Lethe«, nach den Worten von Conrad Ferdinand Meyer, eine verschlossene Echtheit von Ton und Klang, die sich rein erhält durch den Verzicht auf alles ausgebreitete Pathos; womit Pfitzner, gewiß gegen seinen eifernden Willen, durch den immanenten Zwang der Wahrheit mancher Tendenz aus der vornehm verachteten Zeit naherückt. Es scheint schwer auszumachen, ob die merkliche Dürftigkeit des Gesangsparts ebenso dialektisch notwendig, oder ob sie durch einige melodische Schwäche des Autors bedingt ward; jedenfalls indessen ist »Lethe« seit geraumer Zeit das erste Stück von Pfitzner, an dem die Rede von seiner Herbheit sich nicht als Phrase zeigt. — Von der Problematik der Gattung haben die Hölderlin-Hymnen von Strauß nichts erfahren und erweisen sie darum drastisch; unverändert, geglättet nur, waltet darin der alte Strauß und läßt seine Bächlein rauschen; jedoch die Intention, die er festhält, ist objektiv abgestorben und von der heroischen Landschaft ist nicht mehr übrig als eine triste Photographie der Toteninsel. Daß er seinen Hölderlin also sieht, wird keinen erstaunen; daß er aber, 1921, keine anderen Gedichte bei ihm zu finden wußte als jene kleinbürgerlich patriotischen, bewährt ihn als Propheten der Stabilisierung. — Die Pfitzner-Lieder sang angemessen Herr *Fischer* unter *Wendel*, die Hymnen etwas matt Frau *Kiurina* im Museum. Wendel brachte weiter zwei völlig belanglose

Orchesterstücke von Martucci und Beethovens Achte in einer nicht gerade inspirierten Aufführung, *Krauß* die g-moll von Mozart. Am gleichen Abend hörte man *Edwin Fischers* ganz außerordentliche Interpretation des d-moll-Konzerts von Brahms, deren gesammelte Intensität über die bereits deutlichen Hohlstellen des Werkes hinwegtrug. Zu Mahlers Vierter hat Krauß wohl eher Zugang als zu all ihren Schwesterwerken; nur hat er allzu leichten Zugang, ist ihrer serenitas allzu gewiß und macht an vielen Stellen mit preziös langsamen Tempi ein Kostümstück daraus. Im jüngsten Montagskonzert spielte der Cellist *Feuermann* auf exemplarische Weise das Kammerkonzert von Toch. Das Vermittelnde, Weitertragende und blank Geläufige des Komponisten verleugnet sich auch hier nicht; die Hindemithsche Mobilität des Scherzos, der leicht nur verhüllte Reger im Finale durchschauen sich rasch genug, und die technischen Lösungen sind nicht stets die teuersten. Doch hat diesmal der erste Satz einen Charakter, der sich zunächst der Formel entzieht, der den Ansatz spezifischer Gestaltung bedeuten könnte. Auch im Adagio regt es sich bisweilen, und der gesamte Habitus des Werkes markiert zumindest, daß Toch ernsthaft sich selber einholen möchte. Schließlich ist zu berichten von einem Abend der *Kammermusikgemeinde*, der, außer einigen harmlosen Stücken von Prokofieff, die die einheimische Geigerin *Annie Betzak* gut spielte, unter der Gesamtleitung von *Frederick Goldbeck* ausschließlich französische Musik brachte. Danse profane und danse sacrée von Debussy und Introduction et Allegro von Ravel repräsentieren gewiß nicht die Komponisten, sind stilistisch nicht voll explizit, aber klingen schön und haben ihr Maß. Wurde die koloristische Wirkung dadurch beeinträchtigt, daß die Harfe, beide Male Prinzipalinstrument, durchs Klavier ersetzt war, so fand man sich vollauf entschädigt durch das eminent kultivierte Spiel der Cortot-Schülerin *Yvonne Lefébure*.

Theodor Wiesengrund-Adorno

FREIBURG i. Br.: Die Sinfoniekonzerte des *Städtischen Orchesters* sind unter der Leitung Kapellmeister *Lindemanns* zu künstlerischen Ereignissen von Bedeutung geworden. Ohne das Alte zu vernachlässigen, bevorzugt er die Neueren. Daß das Programm dabei gelegentlich etwas bunt ausfällt, ließe sich trotz mancherlei Faktoren, die da mitspielen, vielleicht doch vermeiden. Nach einem Bach-Beethoven-Brahms-Abend, mit *Johannes Hobohm* als Solist folgte im zweiten Konzert vor Bruckners 7. Sinfonie als Neuheit *Joseph Meßners* op. 13 »Das Leben«, sinfonisches Chorwerk für Sopransolo, Frauenchor, Streichorchester, Harfe und Klavier, modern, doch in den musikalischen Ausdrucksmitteln zu wenig differenziert. Die Ausführung leitete *Sterk* aus Basel, dessen Frauenchor sich den erheblichen Schwierigkeiten der Komposition gewachsen zeigte. Das Programm des dritten Konzerts war gespickt mit Neuheiten: Prokofieffs Marsch aus »Die Liebe zu den drei Orangen«, sein Violinkonzert in D-dur, glänzend wiedergegeben von *A. Schmuller*, außerdem Honeggers Pacific 231. Allen diesen Werken gegenüber standen die Leistungen des Orchesters auf beträchtlicher Höhe. — Durchaus der Moderne ist die von Lindemann geleitete »*Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik*« gewidmet. Sie vermittelte uns sehr Gutes: das Mannheimer Pianistenehepaar *Weiller-Bruch* mit Busonis Fantasia contrapuntistica und Tochs Phantastischer Nachtmusik op. 27a, dazwischen spielte Lene Weiller-Bruch Hábas Sonate op. 3. Das *Wiener Streichquartett*, das wir schon voriges Jahr als hervorragend in der Wiedergabe neuer Musik kennen gelernt hatten, festigte und erhöhte seinen Ruf in zwei Konzerten an Tonschöpfungen von Casella, Toch, Milhaud, Jemnitz, Strawinskij und besonders mit der tonschönen und ausdrucksreichen Ausdeutung, die die Künstler Regers op. 109 und Schönbergs Streichquartett in d-moll angedeihen ließen.

Hermann Sexauer

GENF: Während zwei Monaten setzten die kleineren Solistenkonzerte fast ganz aus. Was trotz der Grippeepidemie geboten wurde, stand weit über dem Durchschnitt. So ein Wagner-Festkonzert mit Frau *Poolman-Meißner* und dem herrlichen Tenor *Otto Wolf* aus München. *Lotte Leonard* errang sich hier erstmals einen bemerkenswerten Erfolg. Wie anderswo stehen jetzt die Programme im Zeichen Beethovens. Das *Orchestre Romand* spielt im Laufe des Winters sämtliche Sinfonien des Bonner Meisters, wobei die Neunte mit dem homogenen Soloquartett von *Maria Lüscher*, *Louise Debonte*, *Ernst Bauer* und *F. Löffel*, dem Riesenensemble des *Chœur Romand* und der *Société Symphonique* stärkste Eindrücke auslöste. Das Pariser *Capet-Quartett* schenkte uns an sechs Abenden sämtliche Streichquartette Beethovens, *Edouard Risler*

vier Klaviersonaten; Aufführungen des »Fidelio« und der Missa solemnis stehen bevor. Daß unter der Leitung des stets beweglichen *Ernest Ansermet* die Modernen nicht zu kurz kommen, versteht sich von selbst. Wir hörten Manuel de Fallas »Nächte in den Gärten Spaniens« mit Klavier (*Arthur Rubinstein*) und Orchester, Roland-Manuels anspruchsloses »Tempo diballo«, die Orchesterfragmente aus den selbständigen »Rencontres« von Jacques Ibert. In der rhythmisch packenden Tanzsuite Béla Bartóks von 1923 führte Ansermet sein Orchester mit der ihm gewohnten Meisterschaft durch all die gefährlichen Klippen einer barocken Polyrhythmie. Arthur Honeggers Osterkantate aus dem Jahre 1918 für drei Frauenstimmen, Frauenchor und Orchester, wo ganz leise einige Stellen des späteren »König David« anklingen, fand ein ungewöhnliches Echo, so daß sie in einem zweiten Konzert wiederholt werden mußte.

Willy Tappolet

HAMBURG: Aus den sich ständig abhebenden guten Aufführungen der *Philharmonie* unter *Muck* ist der gewaltige Erfolg des *Wladimir Horowitz* mit Rachmaninoffs 3. Klavierkonzert besonders zu notieren. In der philharmonischen Parallelreihe unter *Eugen Papst* ist Mahlers erster Satz der 10. Sinfonie in Fis-dur, nach dem Particell des Autors von Křenek fragwürdig ergänzt, als Kuriosum aus schon müder Fantasie aufgefallen. Deswegen war auch der dritte Teil in b-moll (»Purgatorio«) nicht in diese Mahler-Darlegung einbezogen. Der *Cäcilien-Verein* jubilierte zum zweiten Male bereits, um *Julius Spengel*, der den hier zweitältesten Chor nun 50 Jahre mit Eifer, Weitsicht und Erfolgen leitete, zu ehren. Beethoven und Spengel (Chöre und Lieder) waren die Autoren der Festaufführung. Im *Bandler-Quartett* ist (mit *Bruno Eisner*) Korngolds Klavierquintett als kühnes, schweifendes Opus sehr bemerkt worden. Im neuen *Vogt-Quartett* ist eine *Uraufführung* gewesen von *Walter Abendroths* erstem Streichquartett, einem zu meist rückschauenden, langen, eifrig erarbeiteten Opus. Von *Gerhard v. Keußler* (mit dem Autor als authentischem Begleiter) sind hier drei weitere Gesangszyklen gehört und als intellektualisierende Musik zu poetischen Feinheiten zu den übrigen registriert. Von Solisten sind *Willy Burmester*, die *Francillo Kauffmann*, *Bronislaw Huberman* mit Vorzügen, *Maria v. Liebermann* (Ludwig Thomas Witwe!) mit Vorteilen des Naturells und Darlegungskunst aufgefallen.

Wilhelm Zinne

KARLSRUHE: Das 6. Sinfoniekonzert der *Landeskapelle* leitete der Direktor der Wiener Staatsoper *Franz Schalk* als Gastdirigent. Er vermittelte Karlsruhe die Bekanntschaft mit dem C-dur-Klavierkonzert des hier lebenden Komponisten *Nikolai Lopatnikoff*, der dem Konzertsaal damit ein wirkungsvolles, frisches, auch von persönlicher Wärme und rhythmischer Lebendigkeit erfülltes Werk geschenkt hat. Es fand hier den gleichen großen Erfolg wie bei seiner Kölner Uraufführung. Schalk dirigierte den Orchesterpart mit derselben künstlerischen Sachlichkeit und sorgfältigen farbigen Registrierung wie Gustav Mahlers »Lied von der Erde«, das den interessanten Abend schloß.

Anton Rudolph

KÖLN: In einem Sinfoniekonzert *Abendroths* führte der Petersburger Komponist *Maximilian O. Steinberg*, ein Schwiegersohn von Rimskij-Korssakoff, selbst mit Erfolg seine 2. Sinfonie vor. Steinberg ist weniger nationalrussisch als Rimskij-Korssakoff und Glasunoff und zählt mit Nikolaijeff und Akimenko zu der konservativ gerichteten Gruppe in Leningrad. Die dramatischen und lyrischen Gegensätze im ersten Satz sind etwas verzettelt, und das Finale läßt in der Erfindung nach, doch bringt der zweite Satz eigenartige, exotisch farbige Stimmungen, dessen phantastische Reize an Vorbilder Rimskij-Korssakoffs gemahnen. In der *Gesellschaft für neue Musik* hob der Geiger *Licco Amar* die Sonate Werk 31,2 von *Hindemith* aus der Taufe, eine spielfrohe, abgeklärte Musik mit Schlußvariationen über das Mozartsche Lied »Komm, lieber Mai«, deren Stil von der Berührung des Komponisten mit der Jugendbewegung beeinflußt sein soll.

Walther Jacobs

KOPENHAGEN: Im vergangenen Abschnitt der Saison waren die Konzerte nicht so zahlreich wie früher, aber dafür viel besser besucht. Es konzertierten mehrere fremde Künstler, wie der bisher hier gänzlich unbekannte Russe (in Paris lebend) *Alex. Brailowskij*, ein glänzender *Spieler* auf dem Klavier, der eine Reihe Konzerte vor ausverkauftem Haus geben konnte, *Jean Sibelius* als Komponist und Dirigent, das *Budapester Quartett*, das Beethoven einem saalfüllenden

Publikum vortrug, der *Prager Lehrer-Gesangverein*, ein virtuoses Chorensemble, desweiteren der immer herrliche *Karl Muck* an der Spitze der *Kgl. Kapelle* (Beethoven-Sinfonien). Weniger Glück mit Bezug auf den Publikumsbesuch hatten das *Havemann-Quartett*, das man am liebsten nicht bloß in ganz modernen Werken (*Hindemith*, *Schönberg*, *Tiessen*) gehört hätte; das Quartett war mit der Pianistin Frau *Hoffmann-Behrend* u. a. vom »*Jungen Tonkünstlerverein*« eingeladen. Sonst sind noch zu nennen: *Therese Schnabel*, *Heifetz*, *Brigitt Engell* mit *Alice Ehlers*, die Franzosen *Poulenc* und *Auric*. Von unseren heimischen Künstlern hatten namentlich die jungen Pianisten *Victor Schiöhs* und *Gunnar Johansen* viel Glück; die *Kgl. Kapelle* führte unter *Höeberg* u. a. C. Francks Sinfonie und R. Strauß' »Heldenleben« vor; der ehrenwerte »*Cäcilienverein*« feierte mit Händels »Messias« den 75. Geburtstag, der »*Dänische Konzertverein*« an drei bis vier Konzertabenden sein 25. Jahr.

Will. Behrend

LEIPZIG: In einem der letzten philharmonischen Konzerte in der Alberthalle, die in diesem Jahr durch den Einsatz der Persönlichkeit *Hermann Scherchens* als Dirigenten ein außergewöhnlich hohes Niveau erreicht haben, gab es eine *Uraufführung* von ganz besonderem Reiz: eine bisher unbekannte Fassung der *zweiten Leonoren-Ouvertüre Beethovens*, die einen besonders kostbaren Besitz des Archivs von Breitkopf & Härtel darstellt. Die Ouvertüre kennzeichnet sich durch einige Kürzungen (Wegfall der zweiten Steigerung im Einleitungsteil und Wegfall des zweiten Trompetensignals), die eine ungeheure Konzentration des gedanklichen Gehaltes des Werkes bedeuten. Im Gewandhaus brachte *Wilhelm Furtwängler* in dem letzten vor der Amerikareise von ihm geleiteten Konzert die zweite Suite aus »Daphnis und Cloe« von Maurice Ravel zur erfolgreichen Erstaufführung. Eine wahrhaft blendende Wiedergabe bedingte den starken Erfolg des Werkes, bei dem die Instrumentation schlechthin alles bedeutet. Im gleichen Konzert machte man die Bekanntschaft mit einem für Leipzig neuen Solisten, dem meisterlichen Casals-Schüler *Gaspar Cassado*. Er brachte Saint-Saëns' Konzert für Violoncello zum Vortrag, mit einem von Takt zu Takt wärmer erblühenden Ton und einer blendenden technischen Virtuosität, der denn auch die verdiente stürmische Anerkennung der begeisterten Hörer nicht versagt blieb. Die Solistenkonzerte des Gewandhauses erreichten mit einem Liederabend *Maria Ivogüns* ihren Gipfelpunkt. Die Künstlerin war an diesem Abend in ganz besonders glücklicher Stimmung und spendete einer den Saal bis zum allerletzten Platz füllenden Hörerschar in bunter Folge Opernarien und Lieder, von denen besonders die hierorts meines Wissens noch nicht gesungenen Stücke von Saint-Saëns (Thema mit Variationen und Nachtigallengesang) stärkste Anteilnahme erweckten. Im vierten Konzert der *Internationalen Gesellschaft für neue Musik* stellte sich erstmalig in Leipzig das Breslauer *Pozniak-Trio* vor, Künstler von echtestem kammermusikalischen Empfinden, bei virtuoser technischer Beherrschung der Instrumente im einzelnen. Die Spielfolge brachte Triowerke von Paul Kletzki, Hans Gál und Maurice Ravel.

Adolf Aber

MÜNCHEN: *Siegmund v. Hausegger* machte in seinen Konzerten dankenswerterweise wieder mit einer Reihe Neuheiten bekannt. Neben Heinrich Kaminskis ekstatischem, groß und tief geschautem, in Linie und Farbe aber etwas zu verschwommenem »Magnificat« für Solosopran, Solobratsche, Orchester und kleinen Fernchor hörte man, in scharfem Gegensatze, das kraftstrotzende, von reichstem polyphonen Leben erfüllte »Präludium und Fuge« für großes Orchester von Walter Braunfels; ferner von Waldemar v. Baußnern die 7. Sinfonie (Die Ungrische), ehrliche, erlebte und überlegen gekonnte Musik, nur bisweilen im Ausdruck zu bombastisch, und die glatten, nicht sonderlich charakteristischen »Ruralia ungarica« von Ernst v. Dohnányi. In einem Konzerte der *Musikalischen Akademie* kam unter des Komponisten eigener Leitung die dreisätzige »Krippenmusik« für Kammerorchester und obligates Cembalo von *H. W. v. Waltershausen* zur *Uraufführung*, ein Meisterwerk, von subtiler Satzkunst und aparten klanglichen Reizen, dazu voll der innigsten weihnachtlichen Stimmungen. Tiefen Eindruck hinterließ *Hans Pfitzners* neueste Schöpfung »Lethe« (C. F. Meyer) für Bariton und Orchester, die er selbst mit *Erik Wildhagen* in einem Konzerte der Theatergemeinde zur *Uraufführung* brachte, ein Seelengemälde von packender Gewalt.

Eine Reihe *Münchener Komponisten* gaben in eigenen Kompositionsabenden, die fast ausschließlich Uraufführungen vermittelten,

Rechenschaft über ihr letztes Schaffen. Unter ihnen erkannte man *Philippine Schick* als die ursprünglichste Begabung. Wenn auch ihre Violinsonate in fis-moll noch nicht in allen Teilen gleich ausgereift ist, bedeutet sie doch einen starken untrüglichen Talentbeweis. Das, was ihre Lieder vor allem anderen auszeichnet, nämlich der das Gedicht in seinem innersten lyrischen Nerv erfassende zwingende musikalische Einfall, vermissen wir bei *Hans Sachsse.* Seine Lieder sind außerordentlich gewandt und flüssig geschrieben, bleiben aber zumeist an der Oberfläche haften. Dasselbe gilt von seinem Klavierquintett in fis-moll, das im übrigen dank seiner prägnanten Fassung und sauberen kammermusikalischen Arbeit eine dankbare Aufgabe bietet. *Karl Gerstberger* gab mit seiner »polyphonen Kammermusik« (Kanonische Suite für Streichtrio, Kammerkantate für 2 Soprane, 2 Flöten und Klarinette, Streichquartett usw.) Proben eines nicht gewöhnlichen kompositorischen Könnens; er schreibt einen kunstvollen, klaren, sachlichen Satz, vermag aber nicht immer die Schatten akademischer Lehrhaftigkeit und Trockenheit zu bannen. Neue Lieder von *Adolf Vogl* erfreuten durch ihre schlichte Innigkeit, während man in der *uraufgeführten* Violinsonate op. 38 von *Karl Bleyle* ein gefällig und geschickt gearbeitetes, aber nicht in die Tiefe dringendes Stück kennen lernte.

Willy Krienitz

NÜRNBERG: In den Konzerten des *Philharmonischen Vereins* ereignete sich etwas Denkwürdiges: Gustav Mahlers »Lied von der Erde« erlebte in Nürnberg, einer Mittelstadt von nahezu 400000 Einwohnern, fünfzehn Jahre nach seiner Entstehung seine lokale Erstaufführung. Wir verdanken diese Entdeckung dem 1. Kapellmeister des Stadttheaters *Bertil Wetzelsberger*, der dem Werk eine geistig und musikalisch stark erfüllte Wiedergabe zuteil werden ließ und in *Rosette Anday* (Alt) wie *Fritz Krauß* (Tenor) zwei stimmprächtige und stilsichere Solisten gewonnen hatte. Von *Ernst Wendel*, dem eigentlichen Leiter jener Sinfoniekonzerte hörte man als Neuheiten Respighis gregorianisches Violinkonzert, Dukas' »Zauberlehrling«, Prokofieffs Marsch aus den »Orangen« und Strawinskijs Suite für kleines Orchester. Bei ihm überwiegt mehr die Achtung vor dem großen Können als die Auswirkung des Persönlichen. Viel neue Musik bekam man erfreulicherweise von den größeren und kleineren Chorvereinigungen zu hören. Der *Lehrergesangverein* hatte unter *Fritz Binders* hingebender Leitung mit Hermann Suters »Le Laudi« einen starken und wohlverdienten Erfolg. Der *Nürnberger a cappella-Chor* (Leitung *Willi Esche*) und der *Laucherchor* (Leitung *Fritz Burkart*) machten mit kleineren, wertvollen Werken von Erwin Lendvai, Hans Gál, Joh. Meßmer, Otto Siegl, H. K. Schmid und Rud. Buck bekannt. Weniger ergiebig war diesmal der Abend des *Hardörferchores* mit neuen, keineswegs erfindungsstarken Chören von Ludwig Weber und Wilh. Maler. Auch die Gesangsszene »Der alte Herd« von Gerh. v. Keußler, die an diesem Abend durch *Ludwig Heß* zum Vortrag gelangte, eine mehr literarische als musikalische Angelegenheit, bot keine innere Bereicherung. Jos. Haas' liebenswürdige »Singmesse«, die schon kurz zuvor vom *Berliner Domchor* in Nürnberg zur Aufführung gelangte, konnte sich abermals einer herzlichen Aufnahme erfreuen. Abgesehen von der Fragwürdigkeit dieses Programms bot der Hardörferchor doch wieder als Vokalkörper eine überragende Leistung. Um die Weihnachtszeit bescherte uns *Otto Döbereiner* mit dem *Nürnberger Jugendchor* eine gemütvolle Stunde, in der neben alten Weisen ein Marienliederzyklus des tief veranlagten fränkischen Tondichters Armin Knab durch die Knaben und durch das fröhlich musizierende Dilettantenorchester die schönempfundene »Krippenmusik« von W. v. Waltershausen zum Vortrag gelangten. Das vor trefflich zusammengespielte *Nürnberger Streichquartett* brachte Carl Rorichs opus 73, ein satztechnisch gut beherrschtes, im Scherzo mit lebendigem Rhythmus und munteren Einfällen bedachtes Streichquartett zur *Uraufführung.* Der feingebildete Konzertmeister, *Gustav Lenzewsky*, der auch als Solist verschiedentlich mit gutem Erfolg hervortrat, hat mit Orchestermitgliedern ein neues, vielversprechendes Streichquartett gegründet. Schon das erste Auftreten mit Werken von Kodály und Ravel ließ fühlen, daß diese junge Kammermusikvereinigung für neue Musik in ihrem ersten Geiger einen individuellen Führer besitzt. Manche wertvolle neue Anregung ist auch dem Organisten und Pianisten *Walter Körner* zu danken, ein eifriger und berufener Wortführer Heinrich Kaminskis. Der Versuch mit der *Uraufführung* einer atonalen Orgelfuge *Erhard Ermatingers* ergab ein seltsames, diskrepantes Gebilde von chaotischer Polyphonie und erstarrten Formbegriffen, und der Nüchternheit einer thematischen Rechenarbeit.

Auch der sogenannte »Choral« von Arthur Honegger hinterließ, obgleich dem atonalen Prinzip durchaus abhold, wegen seiner allzu merklichen Klangspekulationen und degenerierten Stilauffassung von Kirchenmusik und Orgelsatzbau nicht den Eindruck eines Kunstwerkes. *Wilhelm Matthes*

PARIS: Theater und Konzerte wiesen im Januar besondere Leere auf. Die Opernhäuser brachten nicht eine Neuigkeit. Zu melden ist das vieraktige Drama »Berlioz« von Ch. Méré unter *Rhené-Batons* Leitung, in welchem natürlich Musik des Meisters Verwendung fand. Hier feierte man den großen Schauspieler und Sänger *Jean Périer*.
Die großen Konzerte, wenn nicht ausschließlich Beethoven, so Wagner oder Berlioz gewidmet, haben wenig Platz für Novitäten gelassen. Bei den Pasdeloups dirigierte *Albert Wolf* Strauß' »Domestica« und ein großes Bruchstück aus »Gargantua« von A. Mariotte (Text von Armory nach Rabelais). Dieses Werk wartet lange darauf, daß sich eine Bühne seiner annehme. Was davon im Konzert zur Aufführung kam, läßt großen Erfolg voraussagen. Mariotte hat hier Schwung und Heiterkeit entfaltet, die — er bleibt durchweg sehr musikalisch — dem epischen und zugleich scherzhaften Stoff des alten Rabelais entsprechen. — In den Pasdeloups-Konzerten hörte man ferner ein Bruchstück aus Pierre Trémisots »Pyrame et Thisbé« (»les Larmes«). — Bei den Lamoureux versuchte sich *Florent Schmitt* mit dem »Fonctionnaire 1912«, ursprünglich für einen Film geschrieben, in humoristischer Musik. — Vom Conservatoire ist nur eine Weise von Louis Aubert »Pays sans nom« auf eine Prosadichtung von Edouard Schneider zu berichten; ein Werk großzügiger und sehr origineller Orchestermusik. Im letzten Konzert der S.M.I. fielen besonders ein Trio von Harsányi, eine Sonate für Klavier und Violine von Janco Binenbaum, ein Septett für Flöte, Geigen, Klavier und eine Frauenstimme von A. Hoerées und die Melodien von Louis Delune auf. — *Albert Doyen*, der bisher die »Fêtes du peuple« leitete, hat eine neue Gesellschaft für Sinfoniekonzerte gegründet. Er hat dort noch nichts Neues aufgeführt, aber die amüsante »Apothéose de Lulli« von Fr. Couperin dem Großen ausgegraben. *J. G. Prod'homme*

PRAG: Für das ständige Konzertleben beider Nationen wird die *Tschechische Philharmonie* von immer größerer Bedeutung. Ihr Dirigent *Wenzel Talich* hat sich seit Jahren als Erzieher des Orchesters, als Propagator moderner Musik in einem weitschichtigen Publikum bewährt, in einer Zuhörerschaft, in der Gelehrte, Künstler, Arbeiter und Studenten nebeneinander sitzen. Es soll damit gesagt werden, daß es nicht sogenannte »Nobel«-Konzerte sind oder nur gesellschaftliche Ereignisse — in die Philharmonie geht man, um weiter zu lernen und zur künstlerischen Bereicherung. Daß dem so ist, kann *W. Talich* — der für das heurige Jahr nach Schweden und Schottland verpflichtet worden ist — als Verdienst zugesprochen werden. Die Abonnementskonzerte, volkstümlichen Konzerte und Volkskonzerte dieser Körperschaft sind für diese Spielzeit einer unabsehbaren Reihe von Dirigenten anvertraut worden, neben *Fr. Stupka* zeigten sich bisher: *Otto Klemperer*, *Bruno Walter*, *Franz Schalk*, *Hermann v. Schmeidel*, *Felix Weingartner*, *Emil Bohnke*, *Wilhelm Sieben*, *Robert Manzer*, *Thomas Beecham*, *Otokar Ostrčil*, *Fr. Neumann*, *L. M. Rogowski* u. a. Über die Programme kann nur gesagt werden, daß sie der Individualität jedes einzelnen fast immer angepaßt waren und daß man *Talich* für die großartige Leistung bei der Wiedergabe von Strawinskijs »Le sacre du printemps« (in seinem Abschiedskonzert) sehr dankbar war. Bemerkenswerte Novitäten fanden sich in diesem Rahmen fast keine. *Franz Schmidts* Konzertvariationen über ein Beethoven-Thema, bravourös gespielt von *Paul Wittgenstein*, haben stark akademischen Anstrich, *C. A. Gibbs* Oboenkonzert (die Oboe blies *F. Děda*) erwecken allerlei musikalische Erinnerungen, *Wilh. Petrželkes* Orchestersuite ist in Erfindung, Form und Klangcharakter *über* dem Durchschnitt, eine Musik aus dem Handgelenk geschrieben, frei von gequältem Intellektualismus. — In einem *Philharmonischen Konzert des Deutschen Theaters* brachte *Alexander Zemlinsky* Kurt Weills »Quodlibet« heraus — »eine Unterhaltungsmusik«, Lucus ... Es sind Stellen da, die Humor verraten und ganze Strecken, die instrumentatorisch sehr geschickt gemacht sind, aber diese fürchterlichen Längen, die zu viel Geist und so wenig Charme verraten. *Franz Langer* hat in Fallas »Nächten in spanischen Gärten« den Klavierpart mit virtuoser blendender Musikalität nachgedichtet, es wäre wichtig, diesen Künstler endlich auf Reisen zu schicken. Das *fünfzigjährige Jubiläum des Deutschen Kammermusikvereins in Prag* wurde mit einem Festkonzert begangen. Frag-

los, der Kammermusikverein hat im Laufe der Jahre große Künstler bei sich zu Gast gesehen und viel Klassisches und Romantisches geboten. Es wäre an der Zeit, daß sich die Programme ein wenig verjüngen, die Ausnahmen, die da gemacht wurden — ich denke nur an die unübertreffliche Madrigalvereinigung *Holles*, an das *Amar-Hindemith-Quartett* —, haben stets ihr Publikum gefunden. Eine Festschrift, die ausgegeben wurde, ihr Verfasser heißt *R. F. Procházka*, hat infolge ihrer Ahnungslosigkeit, insbesondere um die Gegenwart, viel Heiterkeit hervorgerufen. Die *Berliner Singakademie* ist in verdienstvoller Weise mit Händels »Israel in Ägypten« nach Prag gekommen. An diesem Werke konnte sie Stilbewußtheit und exakte Beherrschung der Aufgabe erweisen. Der ehrwürdige *Georg Schumann* hat für seine Händel-Interpretation ungewöhnliche Ehren eingeheimst. Auch der *Wiener Männergesangverein* hat in Prag gesungen. Unter Prof. *Karl Luze* wurde zugunsten der notleidenden *Deutschen Musikakademie* das obligate Programm dieser temperamentvollen Sänger vorgeführt. Im *Deutschen Singverein in Prag* hat *H. v. Schmeidel* Grabners Weihnachtsoratorium, einem anständig *gearbeiteten* Stück, mit seiner eminenten Dirigierbegabung immerhin zu einem Erfolg verholfen. Auch als Bruckner-Interpret fällt Schmeidel in der letzten Zeit auf. Eine Erstaufführung durch *Zemlinsky* erlebten Beethovens »Ruinen von Athen« in der Bearbeitung *Joh. Urzidils*. Im *Deutschen literarisch-künstlerischen Verein* wurde ein Orgelabend deutsch-tschechoslowakischer Komponisten veranstaltet (Evelyn Faltis, Arthur Willner, Heinrich Rietsch, Bruno Weigl, Felix Petyrek, Cornelius Veits; an der Orgel saß *Nowakowski*. In diesem telegraphischen Musikbericht erwähne ich noch einen hochinteressanten Kompositionsabend des Spaniers *Joaquin Nin* und von jüngeren Begabungen die Geigerin *Hilde Lang*, den Klavierspieler *Eugen Kalix* und den Chorleiter *Erich Wachtel*. *Jella Braun-Fernwald* hat zugunsten des Wiener Mahler-Denkmals Mahler-Lieder gesungen, ihr schönes Material und der formvollendete Vortrag *Paul Stefans* fand Resonanz im Publikum. Über den nach der englischen Händel-Ausgabe von *Jaroslaw Křička* zelebrierten »Messias« (*Tschechische Philharmonie* und *Philharmonischer Chor*) kann nur das Beste berichtet werden. *Erich Steinhard*

WIEN: In einem Kammermusikzyklus, den das *Wiener Streichquartett* — Primarius *Rudolf Kolisch* — gemeinsam mit *Eduard Steuermann* veranstaltete, kam *Alban Bergs* »Lyrische Suite« für Streichquartett zur *Uraufführung*. Ein starkes, kompromißloses Werk, sicher und selbstbewußt im neuen Stile vorwärtsschreitend, anregend, fesselnd und überzeugend. Der letzte Satz geistert um die Klangsphäre des mit jenem berühmten Vorhaltston maskierten Terzquartakkords und plötzlich steht er leibhaftig vor uns: der Tristanakkord, eingekleidet in ein wörtliches Tristanzitat. Und gerade dieser Satz ist, wie der Komponist selbst betont, streng nach den Regeln der Schönbergschen Kompositionsweise der zwölf aufeinander bezogenen Töne komponiert. Ein Umstand, der immerhin zu denken gibt und jedenfalls die Kontinuität des musikalischen Fühlens und Denkens beweist. — In den durch *Leopold Reichwein* aus traditionellem Schlummer aufgerüttelten *Gesellschaftskonzerten* war Heinrich Kaminskis 69. Psalm zu hören, dieses Prachtwerk, das alle guten Geister des Kontrapunkts, der Fuge und des Choralvorspiels zitiert und sie zu neuer kunst- und phantasievoller Kundgebung verpflichtet. Eine mehr als fragwürdige Vorfeier für Beethoven ereignete sich in den *philharmonischen Konzerten*, indem die Hammerklaviersonate, von *Weingartner* instrumentiert, als Sinfonie aufgeführt wurde. Der Gedanke, aus Beethovenschen Sonaten Sinfonien zu erzeugen, mag für den Dilettanten einen seligen Traum bedeuten; für den wirklich Musikalischen ist's ein Alpdruck. Solche Verirrungen haben rückwirkende Kraft; und dieser Unsinn einer instrumentierten Hammerklaviersonate muß auch den Glauben an die einstmals so gerühmten Weingartnerschen Beethoven-Interpretationen erschüttern. — Den Solisten, Violonisten und Klavieristen, die in langer Reihe die Konzertsäle passieren, kann man zumeist nichts Nachteiliges nachsagen. Sie sind technisch auf der Höhe, spielen musikalisch und fühlen sich künstlerisch verpflichtet. Aber sie sehen sich, was ihre Leistungen betrifft, zum Verwechseln ähnlich. Es ist eine anerkennenswerte und gleichzeitig so trostlos eintönige Vortrefflichkeit, die dieses immer wachsende Kapitel des öffentlichen Musikbetriebs kennzeichnet.

Heinrich Kralik

* ZEITGESCHICHTE *

NEUE OPERN

Franz Mikorey vollendete eine Ballettoper »Das Echo von Wilhelmstal«, die ihre *Uraufführung* am Landestheater in Braunschweig erleben wird.

OPERNSPIELPLAN

WIEN: Anläßlich des 70. Geburtstages von *Wilhelm Kienzl* fand in der »Ravag« die Uraufführung der Oper »Hassan der Schwärmer« statt. Es ist dies die *erste Uraufführung* einer Oper durch *Rundfunk*.

WÜRZBURG: Vom Stadttheater wurden folgende Opern zur *Uraufführung* erworben: »Penthesilea« von *Rudo Ritter*, »Der Schneevogel« von *Steans* und *John Gays* »Bettleroper« in der Bearbeitung von Arthur Maria Rabenalt.

* * *

Die Intendanzen der *Städtischen Bühnen in Essen* und des *Nationaltheaters in Mannheim* haben die von *Benno Bardi* aufgefundene und bearbeitete *Flotow*-Oper »Fatme« zur *Aufführung* erworben.

KONZERTE

KREFELD: Hans Gáls »Epigramme« für gemischten Chor kommen im Rahmen des diesjährigen Tonkünstlerfestes zur *Uraufführung*.

PARIS: Im Januar haben hier zwei *Viertelton-Konzerte* stattgefunden, bei denen wiederum der Viertelton-Flügel der Firma *August Förster*, Löbau-Georgswalde von *Erwin Schulhoff* gespielt wurde. Die Konzerte wurden im Hotel »Majestic« als Veranstaltung der »Revue Musicale« und in der Sorbonne vor den Studierenden abgehalten.

ZWICKAU: *Heinrich Laber* brachte mit dem Städtischen Orchester die »Wolfgang-Sinfonie« von *Johannes Engelmann* zur *Uraufführung*.

* * *

Carl Maria Artz veranstaltet in der letzten Märzwoche in *Malta* eine *Beethoven-Feier*, wird im Mai in *Tunis* zwei Konzerte dirigieren und im nächsten Winter in *Paris* das Orchestre Philharmonique de Paris leiten.

TAGESCHRONIK

Reichspräsident *v. Hindenburg* hat das Protektorat für das in *Bonn* stattfindende *Deutsche Beethoven-Fest* übernommen.

Der *Welt-Musik- und Sangesbund* beabsichtigt, den hundertsen Todestag Ludwig van Beethovens zum Anlaß zu nehmen, um ein *für alle Zeiten* dauerndes *Beethoven-Gedächtniswerk* zu errichten. Es soll in Wien eine mächtige *Tonhalle* (mit einem Fassungsraum für zehntausend Zuhörer und bis viertausend Mitwirkende) als *Zentralstelle der Musikpflege für die ganze Welt*, verbunden mit einem großen *Musiker- und Sängerheim* für Bedürftige errichtet werden. Es ergeht an alle musikalischen und musikfreundlichen Körperschaften, ebenso an alle Künstler und Musikfreunde der Ruf, dem Welt-Musik- und Sangesbund bei der Aufbringung der für die Errichtung des Wohlfahrtwerkes erforderlichen bedeutenden Summen behilflich zu sein. Dies soll anläßlich der in aller Welt bevorstehenden *Beethoven-Zentenarfeiern* in der Weise erfolgen, daß ein von den Veranstaltern zu bestimmender Teil des Reinerträgnisses, und zwar in möglichster Höhe als *Baustein dem Beethoven-Gedächtnis-Wohlfahrtsfonds* für die Errichtung der Tonhalle des Welt-Musik- und Sangesbundes zuzuwenden ist. Jeder dieser Bausteine ersetzt die Stelle des Mitgliedbeitrages und verleiht dem Spender die Rechte der ordentlichen Mitgliedschaft des Welt-Musik- und Sangesbundes. — Einlaufstelle der Bausteine: Österreichische Kreditanstalt für Handel und Gewerbe, Wien I, Schwarzenbergplatz, auf das Konto »Beethoven-Gedächtnis-Wohlfahrtfonds« des »Welt-Musik- und Sangesbundes«.

Das Programm der *Wiener Beethoven-Jahrhundertfeier*, die vom Bund Österreich und der Stadt Wien vom 26. bis 31. März unter Leitung der Festdirigenten *Franz Schalk* und *Felix Weingartner* stattfindet, wird sich wie folgt gestalten: 26. März: Glucks »Don Juan« und »Die Ruinen von Athen« in der Bearbeitung von Hofmannsthal-Richard Strauß in der Staatsoper. 27. März: Besuch von Beethovens Grab, mittags »Missa solemnis« im Konzerthaussaal, abends »Egmont« mit der Musik von Beethoven in der Staatsoper. Im Redoutensaal: Historischer Opernabend. 28. März: Kammermusikabend im Konzerthaus. In der Akademie der Wissenschaften »Meister des 18. Jahrhunderts«, Cembalo- und Streichorchestervorträge. 29. März: Kammermusikabend im Musikvereinssaal. 30. März: »Gotische Mehrstimmigkeit« in der Burgkapelle. Im Großen Musikvereinssaal: Orchesterkonzert. 31. März: »Fidelio«, Galavorstellung in der Staatsoper. — In die Fest-

tage werden eingereiht: Besuche der Gedenkstätten Beethovens in Wien, der Museen, Musikausstellung und des gleichzeitig stattfindenden internationalen Musikhistorischen Kongresses in den Räumen der Universität. Anmeldungen und Bestellungen des ausführlichen Programms und von Karten für die verschiedenen Veranstaltungen sowie sonstige Anfragen sind an das Bundesministerium (Beethoven-Feier), Wien I, Minoritenplatz 5 (Telegrammadresse: Unterrichtsministerium, Beethoven-Feier, Wien), zu richten.

In *Neuyork* wird vom 20. bis 26. März von der Beethoven-Centennial Organisation eine *Beethoven-Gedenkwoche* veranstaltet. Es sollen die bedeutendsten Werke des Meisters weiten Volkskreisen zu Gehör gebracht werden. Film, Rundfunk und Phonograph werden in den Dienst der Sache gestellt. Auch die Beteiligung von Schulen und Universitäten, von Klubs und anderen Organisationen ist vorgesehen.

* * *

Die *Frankfurter Internationale Ausstellung* vom 11. Juni bis 28. August »Musik im Leben der Völker« ist nunmehr in ihrer Gliederung genau festgelegt: sie umfaßt 1. eine musikhistorische Abteilung als Zusammenfassung wichtiger Dokumente, Instrumente usw. zu geschlossenen zeitgeschichtlichen Gruppen; 2. eine ethnographische Abteilung als Vorführung von Musikinstrumenten fremder Länder und Völker, nach Kulturkreisen geordnet, sowie Vorführung der Platten führender Lautarchive; 3. eine Abteilung für Musikpflege und musikalische Erziehung in der Gegenwart (Hausmusik, Schulmusik, Musiklehranstalten, öffentliches Musikwesen); 4. eine Abteilung »Instrumentenbau«; 5. eine Sammlung »Mechanische Musikinstrumente einschließlich Radio«; 6. eine Abteilung Musikalienverlag (Fachliteratur und Lehrmittel). Öffentliche und private Sammlungen werden die Ausstellung beschicken, Fachleute an ihrem Ausbau arbeiten. Der Ausstellung stehen mehrere große und kleinere Konzertsäle und Kinoräume zur Verfügung. — In Verbindung mit dieser Ausstellung werden vom Frankfurter Opernhaus Ende August *Richard Strauß-Festspiele* unter Mitwirkung des Komponisten veranstaltet. Ferner werden Orchester- und Kammermusikabende des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler, eine *Arbeitersänger-Woche*, eine *Woche für Jugendmusikpflege*, Gastspiele berühmter Orchester des In- und Auslandes sowie bedeutender Chorvereinigungen vorbereitet. Über weitere Musikfeste in diesem Frankfurter »Sommer der Musik« berichtete die »Musik« bereits in Heft XIX/5.

Die *Donaueschinger Kammermusikaufführungen* werden nach *Homburg v. d. H.* verlegt. Es hat sich in *Frankfurt a. M.* unter Führung der Stadtverwaltung und der dortigen Musikkreise eine Organisation gebildet, die die Pflege der Donaueschinger Idee, die Förderung zeitgenössischer Tonkunst, übernehmen wird. Die Kammermusikaufführungen, die künftig in der Hauptsache der Pflege der *Kammeroper* gelten werden, sollen in Bad Homburg sein, dessen Kuranlagen von der Stadt Frankfurt a. M. angekauft worden sind. Der Protektor der Donaueschinger Kammermusikaufführungen, der Fürst zu Fürstenberg, bleibt ebenso wie auch die Gesellschaft der Musikfreunde weiter an den Aufführungen in Bad Homburg beteiligt. Der Mitorganisator der Donaueschinger Aufführungen, *Heinrich Burkard*, wird von der Stadt Frankfurt übernommen. Er siedelt dorthin über.

In diesem Sommer wird in *München* das *15. Deutsche Bach-Musikfest* abgehalten. Es hat sich ein Ausschuß mit Staatsrat Dr. Korn vom bayerischen Kultusministerium und Bürgermeister Dr. Küfner an der Spitze gebildet. Der Stadtrat stellte für die Durchführung des Festes eine Garantiesumme von *10 000* Mark zur Verfügung.

In *Stockholm* findet vom 2. bis 8. Mai das *Fünfte nordische Musikfest* statt, an dem Tonkünstler der vier nordischen Länder teilnehmen. Das Musikfest bringt Orchester- und Kammermusikkonzerte sowie Opernaufführungen.

Am 10., 11. und 12. Juni wird in *Siegen* das zweite Musikfest des Provinzialverbandes Westfalen vom Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer als *Beethoven-Fest* zur 25jährigen Jubiläumsfeier der Musikgruppe Siegen stattfinden.

Die *Staatliche Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Charlottenburg* wird in der *Osterwoche* (19.—21. April) einen *Kongreß* auf paritätischer Grundlage veranstalten, in dem Wesen und Aufgaben liturgisch musikalischer Kunst und die zweckmäßige Aus- und Fortbildung der Kirchenmusiker von ersten Fachautoritäten behandelt werden sollen.

Die erste Tagung für *Privatmusikunterricht*, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W 35, Potsdamer straße 120, den vereinigten musikpädago-

gischen Verbänden und der Stadt Dortmund findet vom *21. bis 24. April 1927 in Dortmund* statt.

Vom *2. bis 5. März 1927* wird in *Hamburg* die erste *Tagung für das gesamte Farbe-Ton-Problem* sein. Vorgesehen ist eine Behandlung sämtlicher einschlägiger wissenschaftlicher wie auch künstlerischer Fragen auf diesem Gebiete. Eine Reihe namhafter Persönlichkeiten aus der Gelehrten- und Künstlerwelt haben ihre Mitwirkung bereits zugesagt. Neben den wissenschaftlichen Vorträgen ist eine Vorführung der Farblichtmusik *Alexander Lászlós*, sowie eine erschöpfende Ausstellung wissenschaftlichen Materials geplant.

Für bildende Künstler, Dichter und Musiker von Bedeutung, die sich bei vorgerücktem Alter in wirtschaftlich schwieriger Lage befinden, hat der preußische Kultusminister *Dr. Becker* mit Unterstützung der Finanzverwaltung einen *Staatlichen Ehrensold* geschaffen, um sie vor äußerster Not zu schützen und ihnen damit ein Zeichen des Dankes und der Anerkennung des Staates zu geben. Der Ehrensold wird zunächst *jährlich 2000 Mark* für die Person betragen und auf Grund von Vorschlägen der preußischen Akademie der Künste vom Kultusminister an eine beschränkte Zahl von Künstlern verliehen werden.

Bisher unbekannte Handschriften Anton Bruckners hat aus dem Nachlasse des Meisters die *Wiener Nationalbibliothek* erworben. Es befinden sich darunter Skizzen und Entwürfe zu den Sinfonien, mehrere kleine, noch unbekannte Kompositionen, eine bisher unbekannte Fassung der 4. Sinfonie, die Notizbücher Bruckners und Kalender mit zahlreichen persönlichen Bemerkungen. Von besonderem wissenschaftlichen Wert ist ein gleichfalls erworbenes Handexemplar der Sechterschen Harmonielehre, aus der der Meister studierte, und das er mit zahlreichen *handschriftlichen* Eintragungen versah.

* * *

Bruno Walter wurde in Anerkennung der großen Verdienste um die Sache des Bayerischen Roten Kreuzes mit dem Ehrenkreuz II. Klasse ausgezeichnet.

Der Berliner Kritiker und Musikhistoriker, ehemalige Lehrer an der Staatlichen Hochschule für Musik, Senator und 2. Sekretär der Akademie der Künste zu Berlin, Professor Dr. *Carl Krebs* feierte am 5. Februar seinen *70. Geburtstag.* — Der Musikgelehrte und Komponist, Herausgeber der »Zeitschrift für Musik«, *Alfred Heuß* ist *50 Jahre* alt geworden.

Fritz Busch wurde aufgefordert, eine Anzahl der in *Paris* für Monat März vorgesehenen *Wagner-Festspiele in deutscher Sprache* zu dirigieren.

Der Stuttgarter Oberregisseur *Otto Erhardt* ist von der *Dresdener* Staatsoper ab Herbst dieses Jahres als erster Oberregisseur auf den Posten Moras berufen worden. — Generalmusikdirektor *Joseph Rosenstock* vom Landestheater in Darmstadt wurde als Nachfolger Otto Klemperers an das Staatstheater in *Wiesbaden* verpflichtet. — Der bisherige Kapellmeister am Wiesbadener Staatstheater *Arthur Rother* ist für Franz v. Hoeßlin zum Generalmusikdirektor an das Friedrichtheater in *Dessau* gewählt worden. — *Hans Wilhelm Steinberg* übernimmt als *Operndirektor* das Amt Alexander Zemlinskys am Deutschen Landestheater in *Prag.* — Die Allgemeine Musikgesellschaft in *Basel* verpflichtete als Dirigenten ab nächsten Winter *Felix Weingartner*, der gleichzeitig zum Direktor des Konservatoriums berufen und vom Stadttheater zur Übernahme einer Reihe von Opernvorstellungen verpflichtet worden ist. — Mit Jahresschluß tritt Generalmusikdirektor *Paul Hein*, der seit 1897 das städtische Musikwesen in *Baden-Baden* leitet, von seinem Posten zurück. Sein Nachfolger wird Kapellmeister *Ernst Mehlich* von der Breslauer Oper. — *Paul Breisach* wurde zum Leiter der »Gesellschaft für neue Musik« in *Mainz* gewählt. — *Anna Bahr-Mildenburg* ist als Lehrerin an die *Berliner* Akademische Hochschule für Musik verpflichtet worden. — Der Kunstharmonium-Virtuose *Fritz Venneis* erhielt einen Ruf an das gleiche Institut.

* * *

Eine musikgeschichtliche Feststellung Prod'hommes, mitgeteilt von Karl Grunsky, Stuttgart:

Im März-Heft der »Musik« 1926 habe ich in längeren Ausführungen (die auf Quellenstudien beruhten) der Aufnahme und Beurteilung gedacht, die Beethovens Werke bei Zeitgenossen und Nachfahren fanden. Was Paris betrifft, so erwähnte ich, gestützt auf einen Briefwechsel mit Romain Rolland, die *Möglichkeit*, daß die 5. Sinfonie noch vor Wien in der Seinestadt uraufgeführt worden sein könnte. Nun teilt mir Prod'homme mit, daß sich Constant Pierre in seinem wichtigen Werk über das Pariser Konservatorium in dem fraglichen Punkt getäuscht habe; auf jenes

Buch gründete sich nämlich hauptsächlich Rollands Vermutung. Die Forschungen Prod'hommes ergaben, daß die zeitgenössische Presse: der »Moniteur« und das »Journal« von Paris von einer Beethovenschen Sinfonie in C reden, welche als siebte Nummer eines Konzertes vom 1. April 1808 auftaucht. Prod'homme folgert aus der Weglassung des mineur (moll) nach ut (C) und aus der Stellung im Programm (7. Nummer!), daß nur die Erste von Beethoven gemeint sein könne. Damit ließe sich übrigens immer noch zur Übereinstimmung bringen, was Beethoven 1809 in der Unterredung mit dem Staatsrat Baron Trémont vorbrachte, insofern es voraussetzt, daß Paris den Sinfoniker Beethoven schon vor 1809 kennen gelernt hatte. Was die Tablettes de Polymnie betrifft, so bezieht sich zwar auf die Fünfte die angezogene Beurteilung: »Dieser oft bizarre und barocke Autor erhebt sich bald mit dem majestätischen Fluge des Adlers, bald kriecht er über steinigen Boden dahin. Man glaubt Tauben und Krokodile gemeinsam eingesperrt zu sehen.« Allein Prod'homme macht darauf aufmerksam, daß die Stelle von 1811, nicht von 1808 stammt. Jene Zeitschrift erschien 1810—1811; sie brachte es nur auf 33 Nummern. Den Nachweis führt Prod'homme in seinem Werke über »Die Sinfonien Beethovens«, Kapitel 2. Es war ein Irrtum Romain Rollands, jene Stelle auf 1808 zu beziehen.

BERICHTIGUNGEN

Im Frankfurter Konzertbericht vom Januar 1927 (Heft 4 des XIX. Jahrgangs der »Musik«) war von einer Aufführung der 7. Sinfonie von *Mahler* die Rede, die in einem Montagskonzert des Sinfonieorchesters unter *Ernst Wendel* stattfand. Auf dem Programm jenes Konzertes war die Sinfonie mit dem Vermerk »zum ersten Male« angekündigt. Diese Bemerkung war nicht wohl anders zu verstehen denn als Hinweis auf eine lokale Erstaufführung. Sie sollte aber lediglich die Erstaufführung des Werkes im Rahmen der Montagskonzerte des Sinfonieorchesters bezeichnen. Auf Grund einer Mitteilung des Vorsitzenden der Frankfurter Museumsgesellschaft bringen wir gern zur Kenntnis, daß die Sinfonie bereits früher einmal in Frankfurt erklungen ist: in einem Museumskonzert unter *Willem Mengelberg*, am 4. März 1910. *T. W.-A.*

Die im *Dessauer Bericht* des Januar-Heftes der »Musik« besprochene Oper »Maruf, der Schuster von Kairo« von *Henri Rabaud* ist bereits im *Mai 1924 im Stadttheater in Zürich in deutscher Sprache* zur Aufführung gelangt.

AUS DEM VERLAG

Neuerscheinungen in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe: Die Zeiten, in denen sich der eifrige Musikstudent oder der um eine besondere Vertrautheit mit den Hauptwerken der Literatur beflissene Musikfreund nur mit Mühe und fast unerschwinglichen Kosten die Partitur eines Werkes verschaffen konnte, gehen schnell ihrem Ende entgegen. Auch jene Zeit ist vorbei, da man die kleinen sogenannten »*Studienpartituren*« nur mit Hilfe besonderer optischer Instrumente entziffern konnte, da es sich meistens um winzige Photographien der großen Originalpartituren handelte. Das Interesse an den Studienpartituren und der Wunsch, eine möglichst vollständige Bibliothek von ihnen zu besitzen, sind heute bereits so bedeutsam geworden, daß die um die Herstellung solcher Partituren bemühten Verlage es wagen können, Studienpartituren in sauber gestochenen Neuausgaben herauszubringen und diesen Ausgaben so neben ihrem großen praktischen Wert auch einen wirklichen Liebhaberwert zu verleihen. Die letzten Monate haben wiederum eine ganze Anzahl neuer Bände in »Eulenburgs kleiner Partiturausgabe« (Leipzig/Wien) entstehen sehen. Da ist zunächst eine ganze Reihe wichtiger *Bach-Kantaten* zu erwähnen. Wir besitzen neuerdings in Eulenburgs kleiner Partiturausgabe prächtig gestochene Veröffentlichungen der Bach-Kantaten Nr. 11 (Lobet Gott in seinen Reichen), Nr. 12 (Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen), Nr. 6 (Bleib bei uns, denn es will Abend werden), Nr. 80 (Ein feste Burg ist unser Gott), diese vier mit außerordentlich instruktiven Einführungen von *Arnold Schering* versehen, weiterhin die weltliche Kantate Bachs »Mer hahn en neue Oberkeet« in der Instrumentation von *Felix Mottl* und die Suite Nr. 1 in C-dur für 2 Oboen, Fagott, 2 Violinen, Viola und Continuo, die *Wilhelm Altmann* mit überlegener Sachkenntnis eingeleitet und revidiert hat. — Aus der Bach-Zeit stammen weiterhin neuerliche Ausgaben des Weihnachtskonzertes von *Arcangelo Corelli* (Concerto grosso Nr. 8, revidiert und eingeleitet von *Alfred Einstein*) und ebenso das berühmte Konzert für vier Violinen von Antonio Vivaldi, das uns heute noch aus der Bearbeitung

Johann Sebastian Bachs für vier Klaviere besonders vertraut ist. — Auch Haydn und Mozart sind neuerdings in der kleinen Partiturausgabe berücksichtigt worden, *Haydn* mit seiner jetzt öfter gespielten Sinfonie (Nr. 73 D-dur) »La Chasse« und *Mozart* mit den Violinkonzerten in G-dur (K. V. Nr. 216), und D-dur (K. V. Nr. 218), sowie mit einer sauber gestochenen Ausgabe seiner Ballettmusik »Les petits riens« (K. V. Anhang Nr. 10). — Besonders begrüßen wird man die Vervollständigung der Sinfonik *Franz Schuberts* im Rahmen dieser Studienpartituren. *Hermann Grabner* hat diese neuen Ausgaben mit besonderer Sorgfalt revidiert und jeder einzelnen Sinfonie eine knappe, aber erschöpfende Einführung beigegeben. Erschienen sind zunächst die Sinfonien Nr. 1 (D-dur), Nr. 2 (B-dur), Nr. 3 (C-dur), Nr. 4 (c-moll tragische Sinfonie), Nr. 5 (B-dur) und Nr. 6 (C-dur). — Aus der neueren Sinfonik bringen die letzten Eulenburg-Partituren mit Genehmigung des Originalverlages Simrock die Serenade von *Johannes Brahms* (op. 11 D-dur) für großes Orchester. Diesen Band hat wiederum *Wilhelm Altmann* mit einer kurzen Einführung versehen. Man kann nur wünschen, daß der Verlag an diesem Prinzip, die Werke von bewährten Männern kommentieren zu lassen, festhält. Es wird dadurch der Charakter der Studienpartitur besonders betont und den jungen Musikern, die sich ja auch vielfach als Autodidakten weiterzubilden gezwungen sind, der Weg zu den Hauptwerken der Literatur bedeutend erleichtert. *Adolf Aber*

Verlag: H. Aschehoug & Co., Kopenhagen: In 16 einzelnen Heften erschien in den Jahren 1924—1926 das von Hortense Panum und William Behrend herausgegebene »*Illustreret Musiklexikon*«. Es ist das erste großangelegte dänische Musiklexikon, das sich von den verwandten deutschen Werken durch die zahlreichen Bildbeilagen unterscheidet. Die deutsche Musikgeschichte, auch die deutschen Musiker der Jetztzeit sind eingehend berücksichtigt. Für den deutschen Wissenschaftler werden naturgemäß die Nachrichten über das dänische Musikleben besonderen Wert haben. Er wird, falls er sich nicht durch den ersten ungünstigen Eindruck, den das wenig gelungene und kaum anlockende Titelbild hervorruft, abschrecken läßt, das Werk näher zu durchblättern, auf manche wichtige Mitteilungen stoßen.

Die Zeitschrift für Musik »*Melos*« ging in den Verlag von *B. Schott's Söhne* in *Mainz* über. Die Schriftleitung liegt auch in Zukunft in den Händen von *Hans Mersmann, Berlin*.

Die Musikabteilung des russischen Staatsverlages bereitet eine *Gesamtausgabe der Werke Skrjabins* vor.

TODESNACHRICHTEN

BERLIN: Der Komponist Professor *Friedrich E. Koch*, Mitglied der Berliner Akademie und des Senats, Kompositionslehrer an der Staatl. Hochschule für Musik ist im Alter von 67 Jahren einem Herzleiden erlegen. Seine Oratorien »Die Sündflut«, »Von den Tageszeiten«, »Die deutsche Tanne« werden im Reich viel aufgeführt. Von seinen Opern ist »Die Hügelmühle« am bekanntesten geworden. Einen außerordentlichen Ruf genoß er als Pädagoge.

—: Der frühere Armeemusikinspizient, Professor *Theodor Grawert* starb im Alter von 69 Jahren. Grawert, der als Lehrer für Militärmusik an der Berliner Hochschule für Musik wirkte, galt auch als sehr talentvoller Geiger.

—: *Alexander Hoffmann*, der langjährige Ballettmeister der Berliner Staatsoper — er gehörte diesem Institut fast 74 Jahre als Mitglied an! — ist im 79. Lebensjahr verstorben.

MAILAND: 64jährig verschied hier *Arturo Vigna*, der auch im Ausland sehr bekannte, hervorragende italienische Operndirigent.

MOSKAU: Einer der bekanntesten russischen Musikethnographen *Mitrosan Pjatnickij* ist gestorben. Er veröffentlichte eine vielbeachtete Sammlung von Bauernliedern und krönte sein Lebenswerk durch die Gründung eines Volksliedarchivs.

MÜNCHEN: Kurz vor Vollendung ihres 70. Lebensjahres starb Kammersängerin *Lili Dreßler*, die lange Jahre zu den Lieblingen des Münchener Theaterpublikums zählte und besondere Erfolge bei den Bayreuther Festspielen errang.

STOCKHOLM: Ein älterer Bruder August Strindbergs, *Axel Strindberg*, ist 81jährig verstorben. Ein ausgezeichneter Pianist und Cellospieler, leitete er jahrelang das Orchester im Dramatischen Theater und komponierte viel, meist ernste Musik, besonders auch Begleitstücke für die Dramen seines Bruders.

WIEN: Professor *Karl Udel*, der Gründer und langjährige Führer des nach ihm benannten heiteren Quartetts des Wiener Männergesangvereins ist im 83. Lebensjahr verschieden.

WICHTIGE NEUE MUSIKALIEN UND BÜCHER ÜBER MUSIK

mitgeteilt von Wilhelm Altmann-Berlin

Der Bearbeiter erbittet nach Berlin-Friedenau, Sponholzstr. 54, Nachrichten über noch ungedruckte größere Werke, behält sich aber deren Aufnahme vor. Diese kann auch bei gedruckten Werken weder durch ein Inserat noch durch Einsendung der betreffenden Werke an ihn erzwungen werden. Rücksendung etwaiger Einsendungen wird grundsätzlich abgelehnt.
Die in nachstehender Bibliographie aufgenommenen Werke können nur dann eine Würdigung in der Abteilung Kritik: Bücher und Musikalien der „Musik" erfahren, wenn sie nach wie vor der Redaktion der „Musik", Berlin W 9, Link-Straße 16, eingesandt werden.

I. INSTRUMENTALMUSIK

a) Orchester (ohne Soloinstrumente)

Desrez, Maurice: A la bien-aimée. Suite symphon. Leduc, Paris.
Doyen, Albert: Suite russe. Leduc, Paris.
Glass, Louis: op. 30 Wald-Sinfonie (D). Samfundet til udgivelse of dansk musik. København.
Herrmann, Karl (Wien): op. 103 Suite noch ungedruckt.
Marx, Joseph: Idylle. Concertino üb. die pastorale Quart. Univers.-Edit., Wien.
Reuß, August: op. 46 Glasbläser u. Dogaressa. Ballett-Pantomime. Hieber, München.
Rimskij-Korssakoff, Nikolai: Tongemälde aus der Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und der Jungfrau Fevronia f. Orch. bearb. (M. Steinberg). Belajeff, Leipzig.
Vivaldi, Antonio: op. 3 Nr. 11 Concerto grosso. Part. (A. Einstein). Eulenburg, Leipzig.

b) Kammermusik

Bruneau, Ernest: Sextuor p. Flûte, Hautbois, Clar., Basson, Cor et Piano. Magasin musical, Paris.
Cords, Gustav: op. 62 Vier Violinduette; op. 64 Weihnachtssuite f. V. u. Pfte. Vieweg, Berlin.
Dohnányi, Ernst v.: op. 33 Streichquartett Nr. 3 (a). Rozsavölgyi, Budapest.
Fornerod, Aloys: Sonate p. V. et Pia. Lemoine, Paris.
Honegger, Artur: Trois contrepoints p. petite Fl., Hautbois (Cor angl.), V. et Vc. Hansen, Leipzig.
Medtner, Nikolai: op. 44 2. Sonate f. V. u. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Peters, Joh. (Bonn): Sonate und Suite f. V. u. Harmon. noch ungedruckt.
Poulenc, Francis: Trio p. Pfte., Hautbois et Basson. Hansen, Leipzig.
Rathaus, Karl: op. 14 Sonate f. V. u. Pfte. Univers.-Edit., Wien.
Rieti, Vittorio: Sonate p. Piano, Flauto, Oboe e Fag. Univers.-Edit., Wien.
Roters, Ernst: op. 26b Trio f. V., Vc. u. Saxophon (Klarin., Br.). Simrock, Berlin.
Siegl, Otto: op. 37 Trio f. Pfte., V. u. Vcell. Doblinger, Wien.
Slavenski, Josip: op. 7 Sonata religiosa, f. V. u. Org. Schott, Mainz.
Stamitz, Karl: Sonate (B) f. Viola (Viol.) u. Pfte. (G. Lenzewski). Vieweg, Berlin.

c) Sonstige Instrumentalmusik

Aguado, Dionisio: Studien f. d. Gitarre (Br. Henze). Schlesinger, Berlin.
Baß, Roderich: Wellenspiel. Konzertstudie f. Klav. Blaha, Wien.
Bohnet, Albert: Mundharmonika-Schule. Koch, Trossingen.
Cords, Gustav: op. 63 Weihnachtssuite f. Pfte. Vieweg, Berlin.
Dandrieu, J. F.: Pièces d'orgue (A. Guilmant et A. Pirro). Schott, Mainz.
Delvincourt, Claude: Cinq Pièces. P. Piano. Leduc, Paris.
Egidi, Arthur: op. 20 Sechs Choralvorspiele; op. 21 Fünf Choralvorspiele; op. 22 Fantasie und Tripelfuge f. Orgel. Vieweg, Berlin.
Ernst, M.: op. 3 Sieben kleine Klavierstücke. Hug, Leipzig.
Frey, Martin: Aus der Fridericianischen Zeit. Klavierstücke f. d. Jugend. Benjamin, Leipzig.
Geßner, Alice: Zehn kleine Stücke f. Klav. Hug, Leipzig.
Hillemacher, Paul: Villanelle archaique p. Hautbois et Piano. Lemoine, Paris.
Jacovacci, Edouard: Méthode de guitare hawaienne. Lemoine, Paris.
—: Méthode de ukutele, dsgl.
Kronke, Emil: op. 200 Romanze u. Scherzo f. 2 Fl. m. Pfte. Zimmermann, Leipzig.
Moritz, Edvard: op. 35 Vier Klavierstücke. Enoch, Berlin.
Ollone, Max d': Romanichels p. Viol. et Orch. Heugel, Paris.
Palaschko, Joh.: op. 66 Fünfzehn Studien f. Viola. Schott, Mainz.
Poldini, Ed.: Divan. Six Pièces p. Piano. Durand, Paris.
—: op. 92 Kleine Klavierstücke. Foetisch, Lausanne.
Rhené, Charles: Trois Humoresques; Trois Caprices p. Piano. Lemoine, Paris.
Roters, Ernst: op. 12 Choral-Variationen u. Fuge f. Pfte. Simrock, Berlin.
Schwarz-Reiflingen, Erwin: Spanische Gitarrenmusik. Leuckart, Leipzig.
Simon, James: op. 29 u. 31 Klavierstücke. Enoch, Berlin.
Skrjabin, A.: Poème en forme d'une Sonate p. Piano. Œuvre posth. Bessel, Leipzig.
Takacs, Jenö: Sonatine f. Pfte. Doblinger, Wien.
Vierne, Louis: Pièces de fantaisie p. grand orgue. Lemoine, Paris.
Vita, Joseph: Moderne Übungen f. Harfe. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Willner, Arthur: Sonate f. Fl. allein. Zimmermann, Leipzig.
Woehl, Waldemar: Klavierbuch f. d. Anfang, zusammengest. u. erläutert. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Ziegler, Paul: op. 23 Zehn Silhouetten f. Pfte. Schlesinger, Berlin.

II. GESANGSMUSIK

a) Opern

Doret, Gustave: La tisseuse d'Orties, drame lyr. Enoch, Paris.
Graener, Paul: Hanneles Himmelfahrt. Bote & Bock, Berlin.
Hahn, Reynaldo: Le temps d'aimer. Comédie music. Heugel, Paris.
Janáček, Leoš: Die Sache Makropulos. Univers.-Edit., Wien.
Strawinskij, Igor: Die Hochzeit. Russ. Tanzszenen m. Ges. u. Musik. Wiener Philharm. Verlag, Wien.

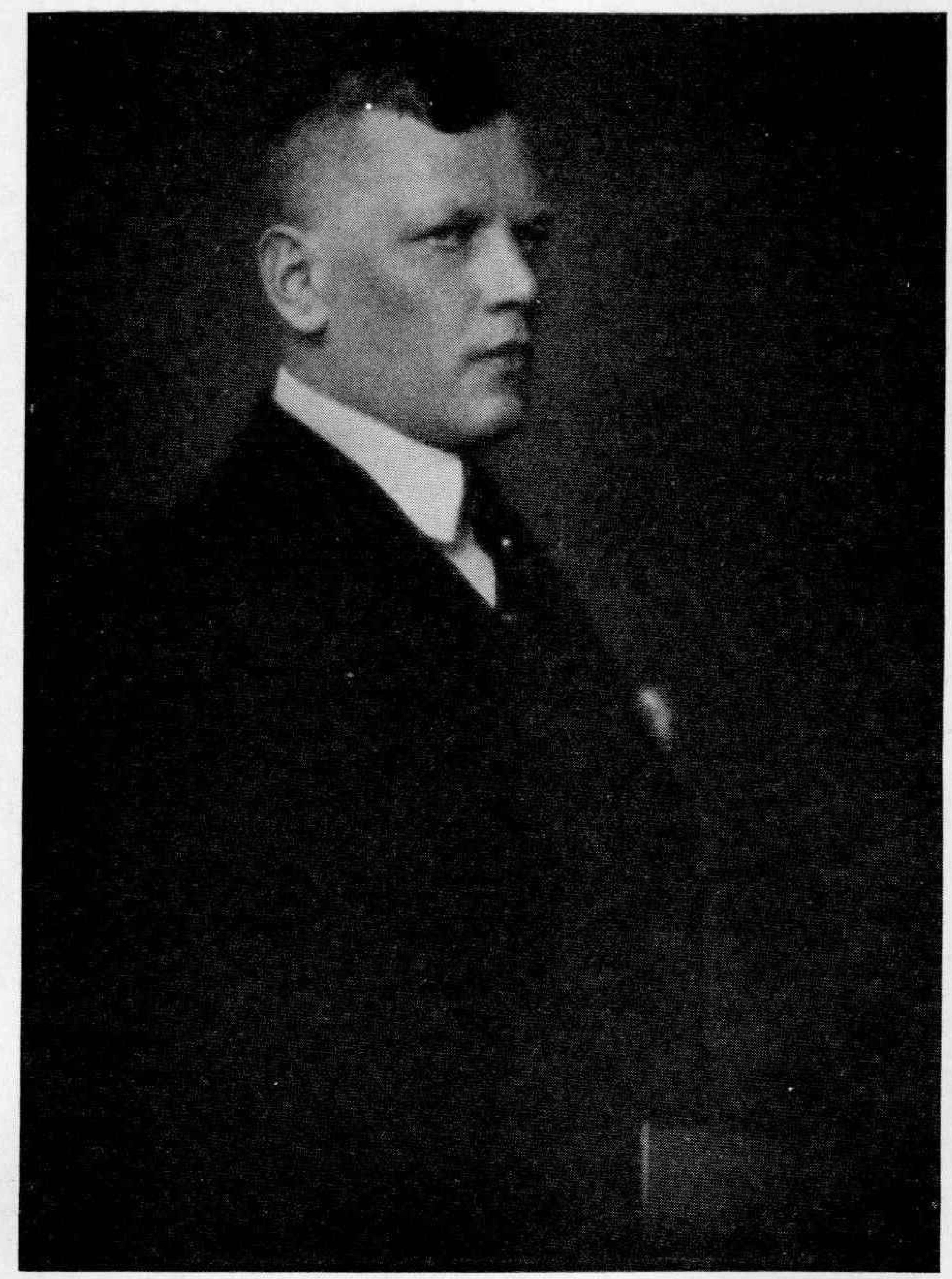
b) Sonstige Gesangsmusik

Bach, Joh. Seb.: Ausgewählte 4st. Chöre zu gottesdienstl. Gebrauch (Jul. Röntgen u. Otto Schröder). Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Baumgart, Geo.: Fünf Struwelpeter-Geschichten f. Ges. m. Pfte. Simon, Kassel.
Buck, Rudolf: op. 37 Bergmorgenfrühe f. Männerchor. Buck, Tübingen.
Doyen, Albert: Sur des poèmes d'André Spire p. une voix et Piano. Leduc, Paris.
Erpf, Hermann: Messe f. eine Singst. ohne Begl. Kallmeyer, Wolfenbüttel.
Frey, Martin: op. 75 Vier Männerchöre. Leuckart, Leipzig.
Frischenschlager, Friedr.: op. 33 Der Wanderer f. 5st. Männerchor u. Kolorat.-Sopr. Leuckart, Leipzig.
Grabert, Martin: op. 58 Zum Gedächtnis der Gefallenen f. gem. Chor m. Org. od. Pfte. Vieweg, Berlin.
Heftrich, Wilhelm: op. 8 Fünf Kranich-Lieder f. mittl. St. m. Pfte. Feuchtinger & Gleichauf, Regensburg.
Herrmann, Karl (Wien): Atesse f. Soli u. 4st. gem. Chor a cap. noch ungedruckt.
Hochberg, Gottfried Graf: Das Jahr geht still zu Ende f. gem. Chor — Lieder f. Singst. m. Klav. Continental-Verlag, Berlin.
Kaminski, Heinrich: Brautlied f. Singst. m. Org. Univers.-Edit., Wien.
Kux, Ralph: Drei Gesänge auf Vokale f. mittl. Singst. m. Klav. Antroposoph. Bücherstube, Berlin.
Laparra, Raoul: Jeux printaniers en l'honneur de ma bien-aimée. Rondels de Jacqu. Heugel p. une voix et Piano. Heugel, Paris.
Liebleitner, Karl: 32 deutsche Volkslieder aus Alt-Österreich und dem Burgenlande f. 2 Frauen- und 2 Männerst. Deutscher Volksges.-Ver., Wien.
Machaut, Guillaume de: Musikalische Werke (Friedr. Ludwig) Bd. 1. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Möller, Heinr.: Das Lied der Völker f. Singst. m. Klav. Bd. 7 Italien., Bd. 8 Westslavische Volkslieder. Schott, Mainz.
Müller, Ludwig Karl: op. 5 Fünf Gesänge aus »Liebe und Tod« (B. Wiemann) f. Singst. m. Pfte. Tischer & Jagenberg, Köln.
Nöthling, E.: op. 9 Fünf Naturlieder f. Ges. m. Pfte. Continental-Verlag, Berlin.
Petschnigg, Emil: Balladen f. Ges. m. Pfte. Edition Vienna, Wien.
Pfitzner, Hans: op. 37 Lethe f. Barit. m. Orch. bzw. Klavier. Fürstner, Berlin.
Popovici, Anton: op. 13 Lieder f. Ges. m. Pfte. nach Gedichten von Max Jul. Wunderlich. Edition Vienna, Wien.
Pottgießer, Karl: op. 29 Deutsche Rufe (Verssprüche v. J. Huggenberger) f. gem. Chor m. Pfte. Vieweg, Berlin.
Prümers, Adolf: op. 61 u. 62 Männerchöre. Leuckart, Leipzig.
Schmid, Heinr. Kaspar: op. 48 Vier volkstüml. Lieder f. Männerchor. Schott, Mainz.
Scholtys, Hans Heinr.: Sechs Gesänge f. Singst. m. Pfte. Doblinger, Wien u. Leipzig.
Spendiarov, A.: op. 7 Die Fischer und die Najade. Ballade f. Baß m. Pfte. Bessel, Leipzig.
Stubbe, Arthur: op. 64 Männerchöre. Bote & Bock, Berlin.
Suter, Hermann: op. 2 Fünf Lieder; op. 15 Vier Duette; op. 22 Vier Lieder; op. 27 Dem Sonnengott f. Männerchor. Hug, Leipzig.
Thienemann, Herbert: Frühsommer f. Ges. m. Laute; Waldmärchen f. dsgl. Hug, Leipzig.

III. BÜCHER

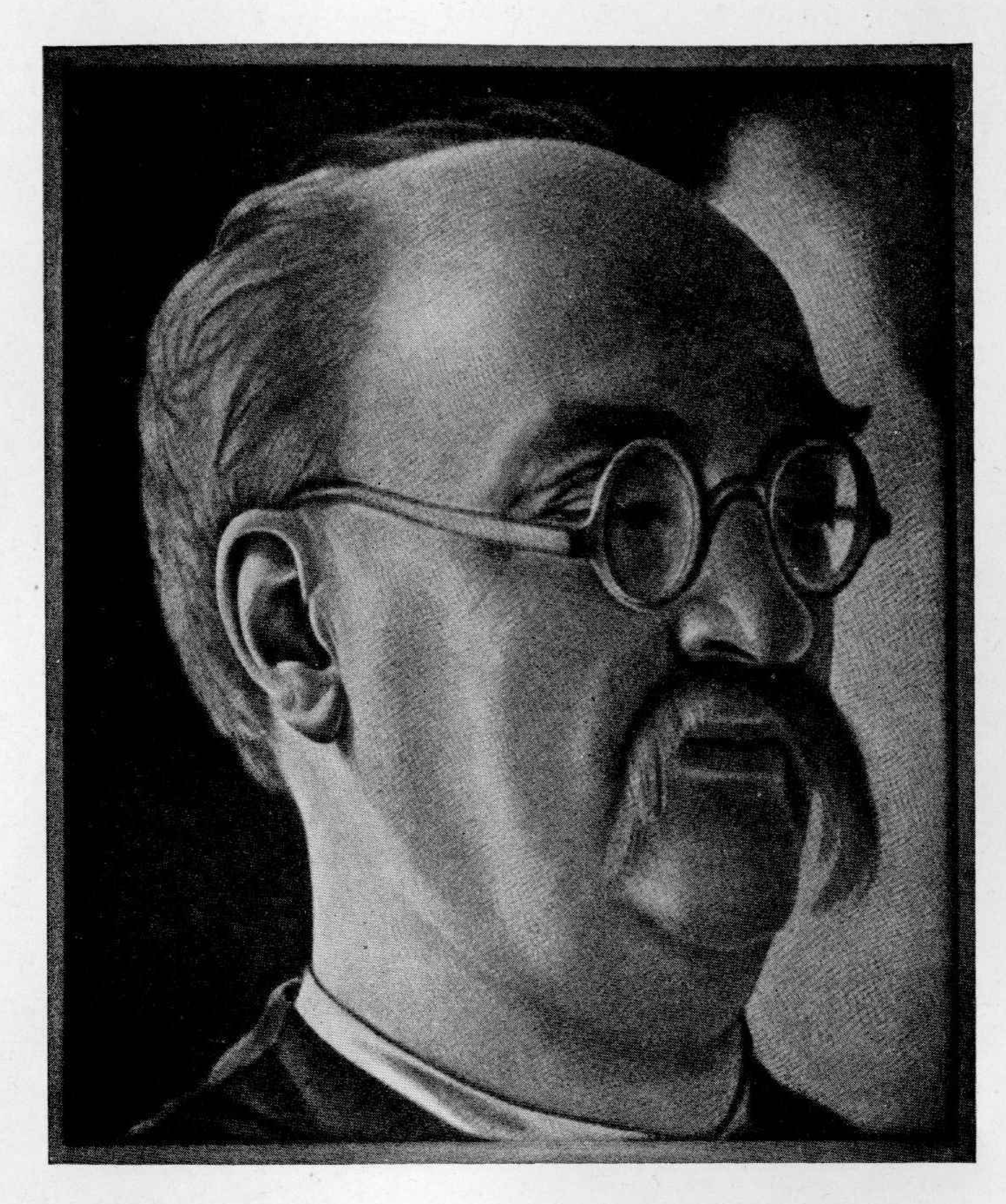
Bacher, Otto: Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert. Englert & Schlosser, Frankfurt a. M.
Blum, Karl Robert: Das Musik-Chronometer und seine Bedeutung f. Film-, Theater- u. allgem. Musikkultur. Leuckart, Leipzig.
Burmester, Willy: Fünfzig Jahre Künstlerleben. Scherl, Berlin.
Golther, Wolfgang: Richard Wagner. Leben und Lebenswerk. Reclam, Leipzig.
Maerz, Gustav: Gesangsmethoden? Eine krit. Studie. Baselt, Frankfurt a. M.
Nettl, Paul: Beiträge zur böhm. u. mähr. Musikgeschichte. Rohrer, Brünn.
Noack, Friedr.: Christoph Graupner als Kirchenkomponist. Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Orel, Alfred: Beethoven. Österreich. Bundesverlag, Wien.
Roth, Hermann: Elemente der Stimmführung (Der strenge Satz). Grüninger, Stuttgart.
Tetzel, Eugen: Rhythmus und Vortrag. Wölbling, Berlin.
Wickenhauser, Richard: Anton Bruckners Sinfonien Bd. 1. Reclam, Leipzig.
Wolfurt, Kurt v.: Mussorgskij. Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Bernhard Schuster, Berlin W 9, Link-Straße 16
Verantwortlich für den Anzeigenteil: Hans Beil, Stuttgart. Druck: Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.



Anton Sahm, München, phot.

Hans Knappertsbusch



Heinrich Schenker
Schabkunstblatt von Victor Hammer



Erna Lendvai-Dircksen, Charlottenburg, phot.

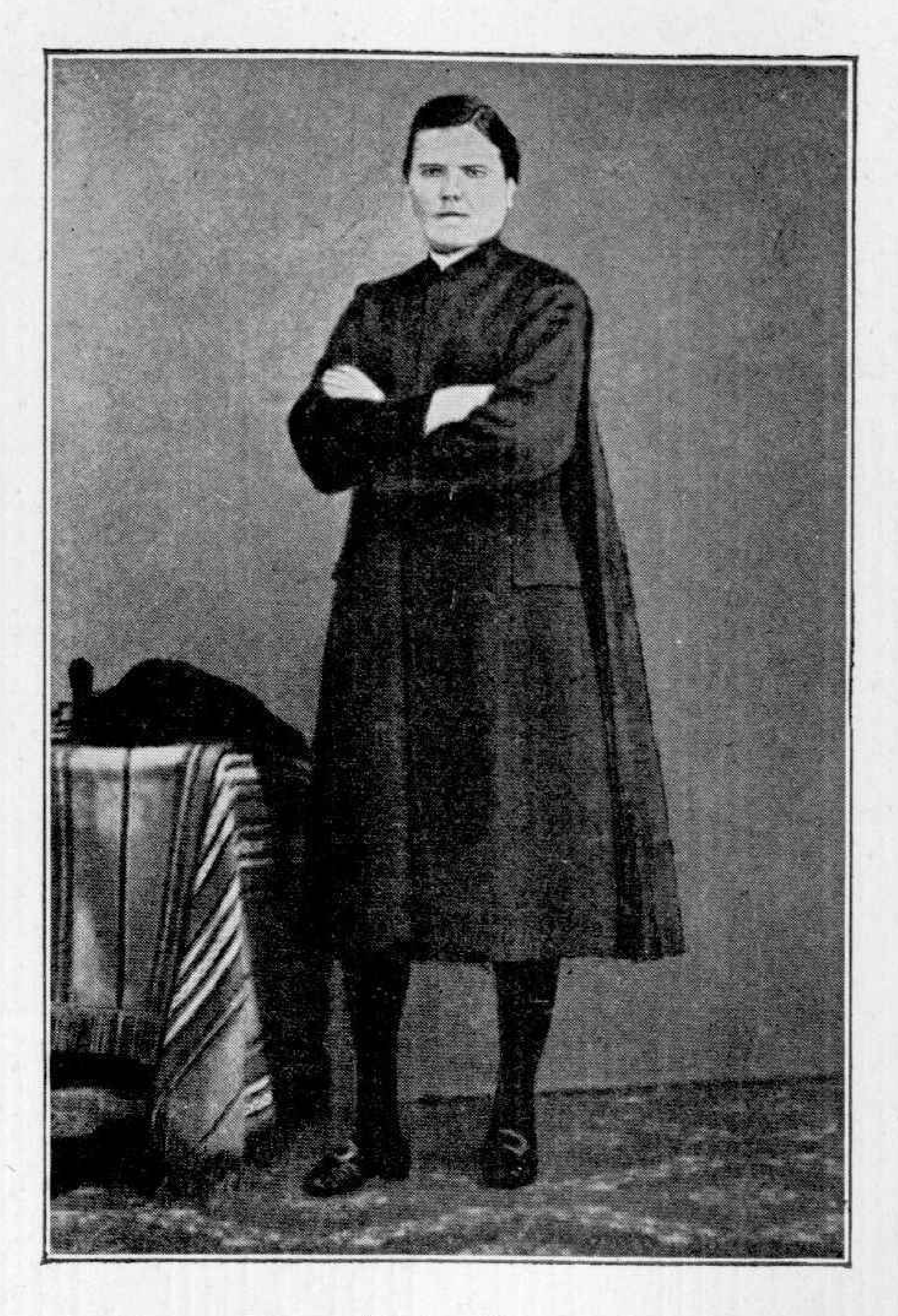
Hermann Scherchen



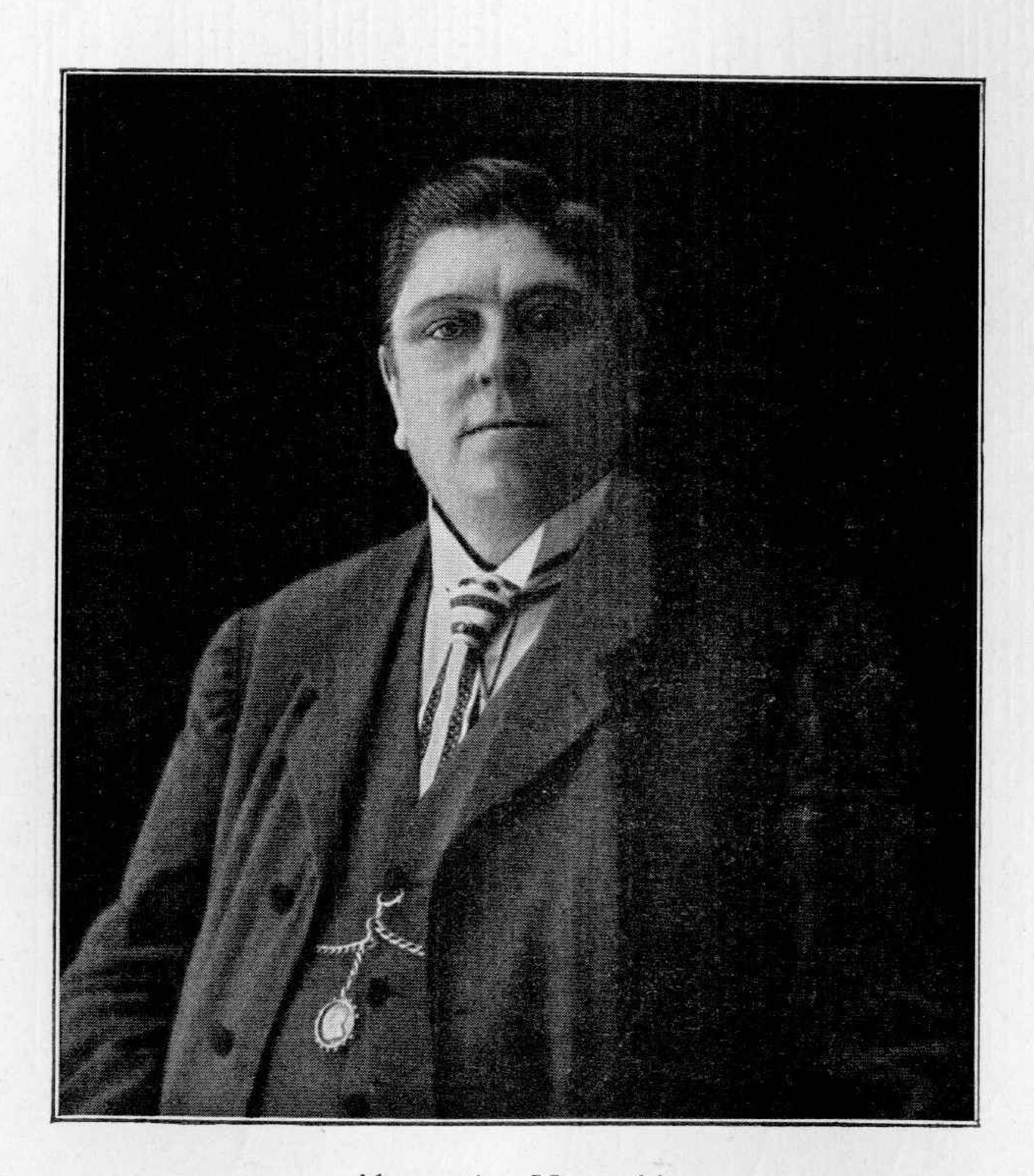
Mishkui Studio, New York, phot.

Giulio Gatti-Casazza

Generaldirektor der Metropolitan Opera Company in New York

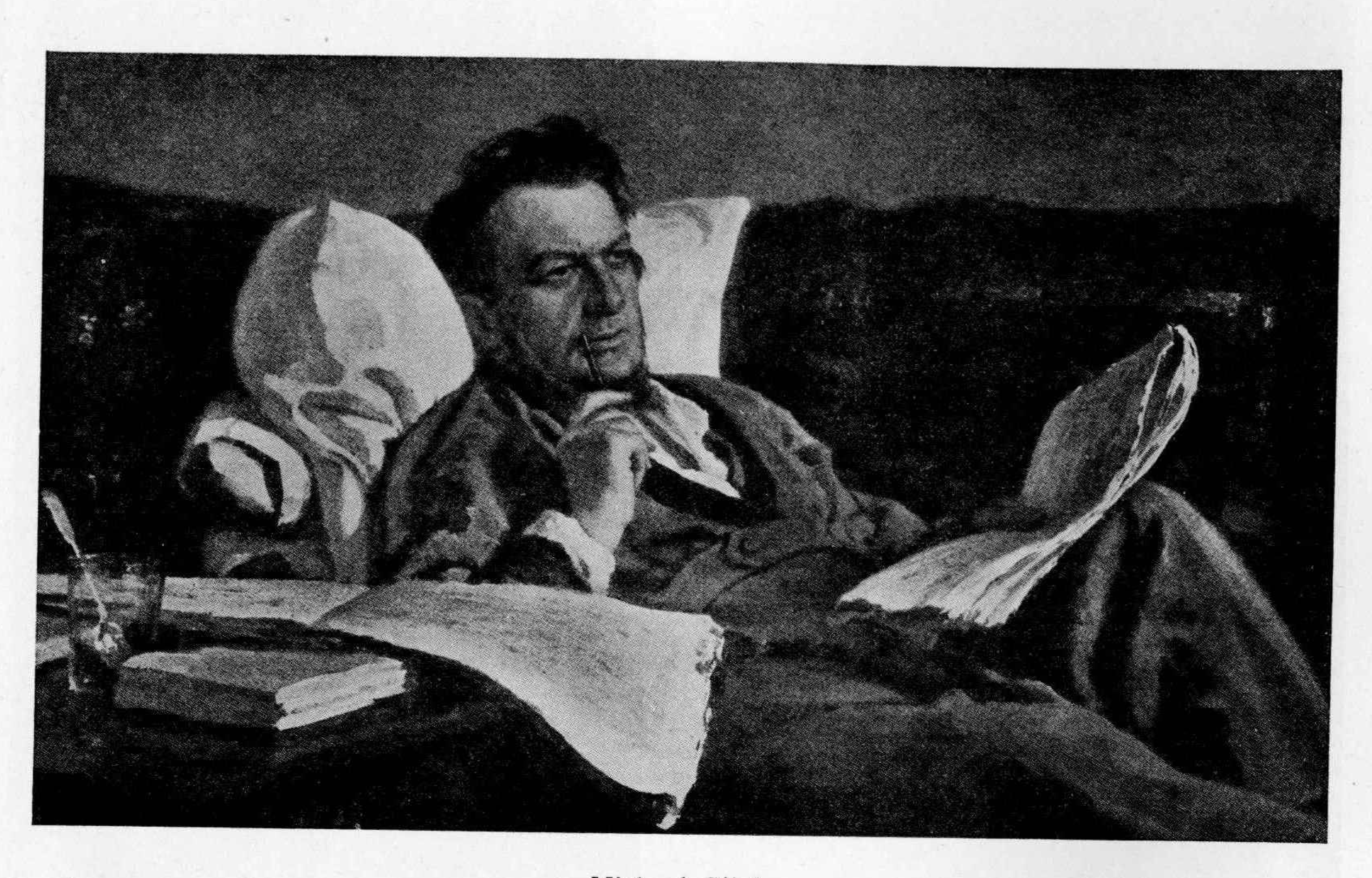


Mustafà



Alessandro Moreschi

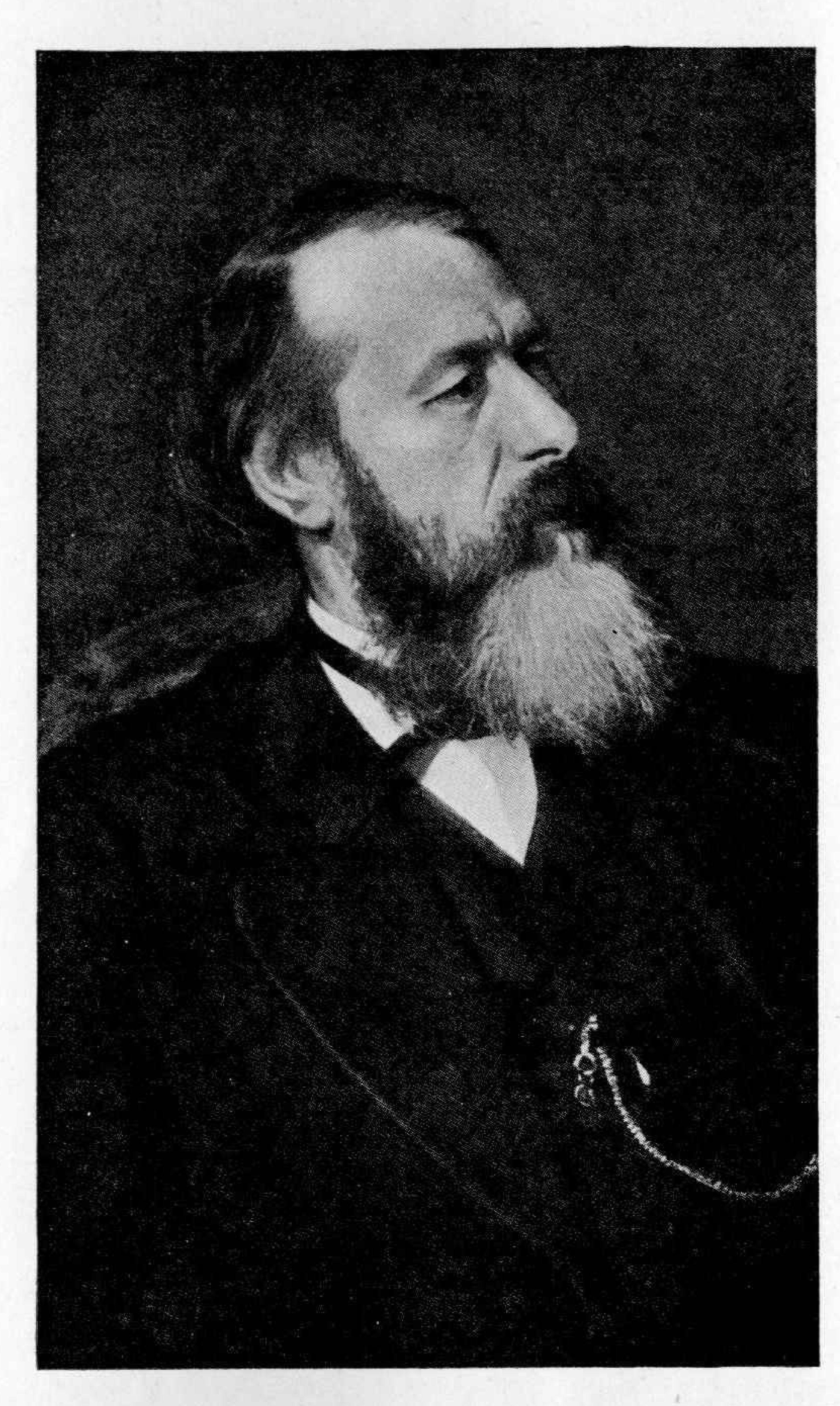
Die letzten Kastraten



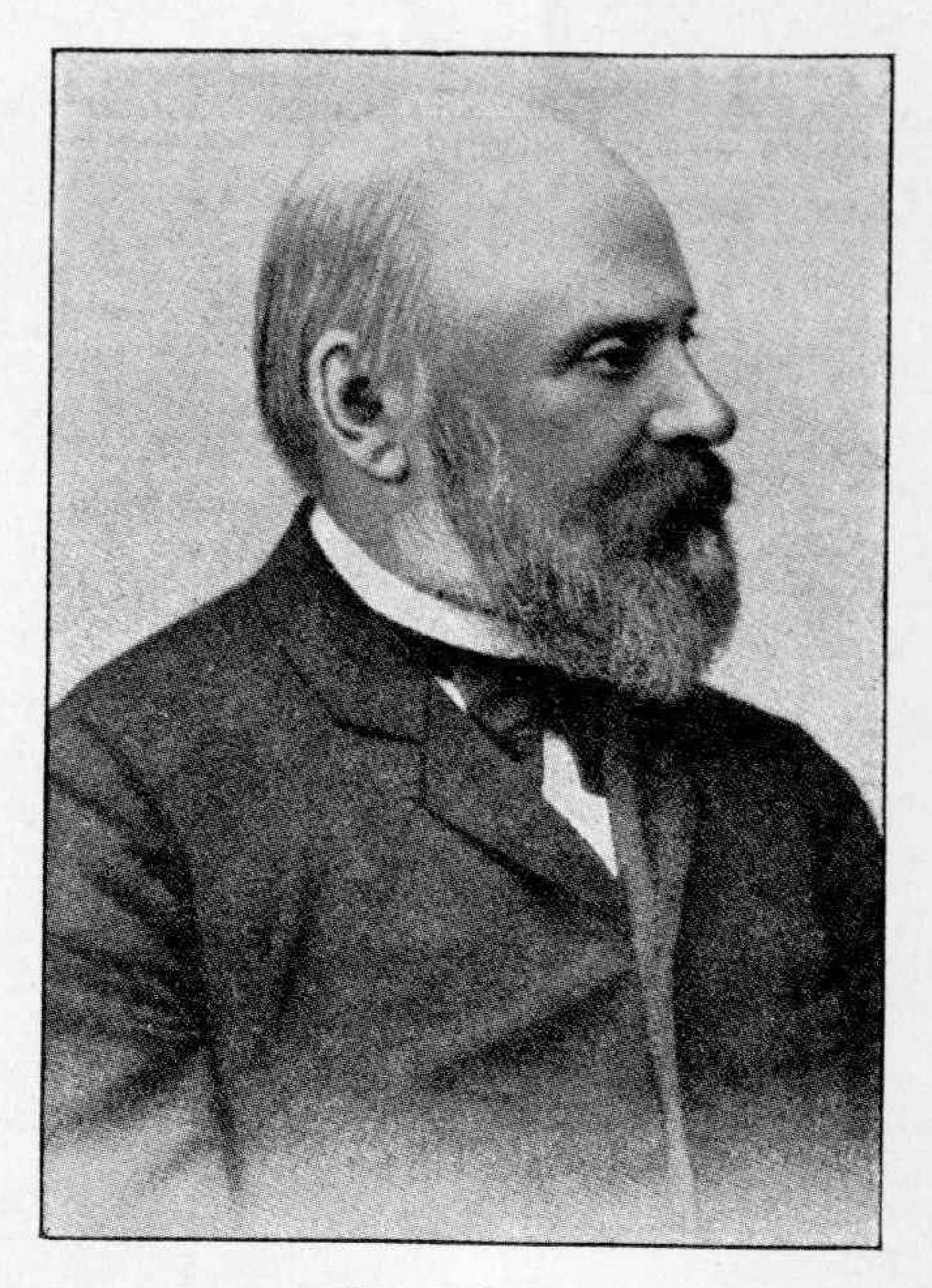
Michael Glinka
nach dem Gemälde von J. E. Repin



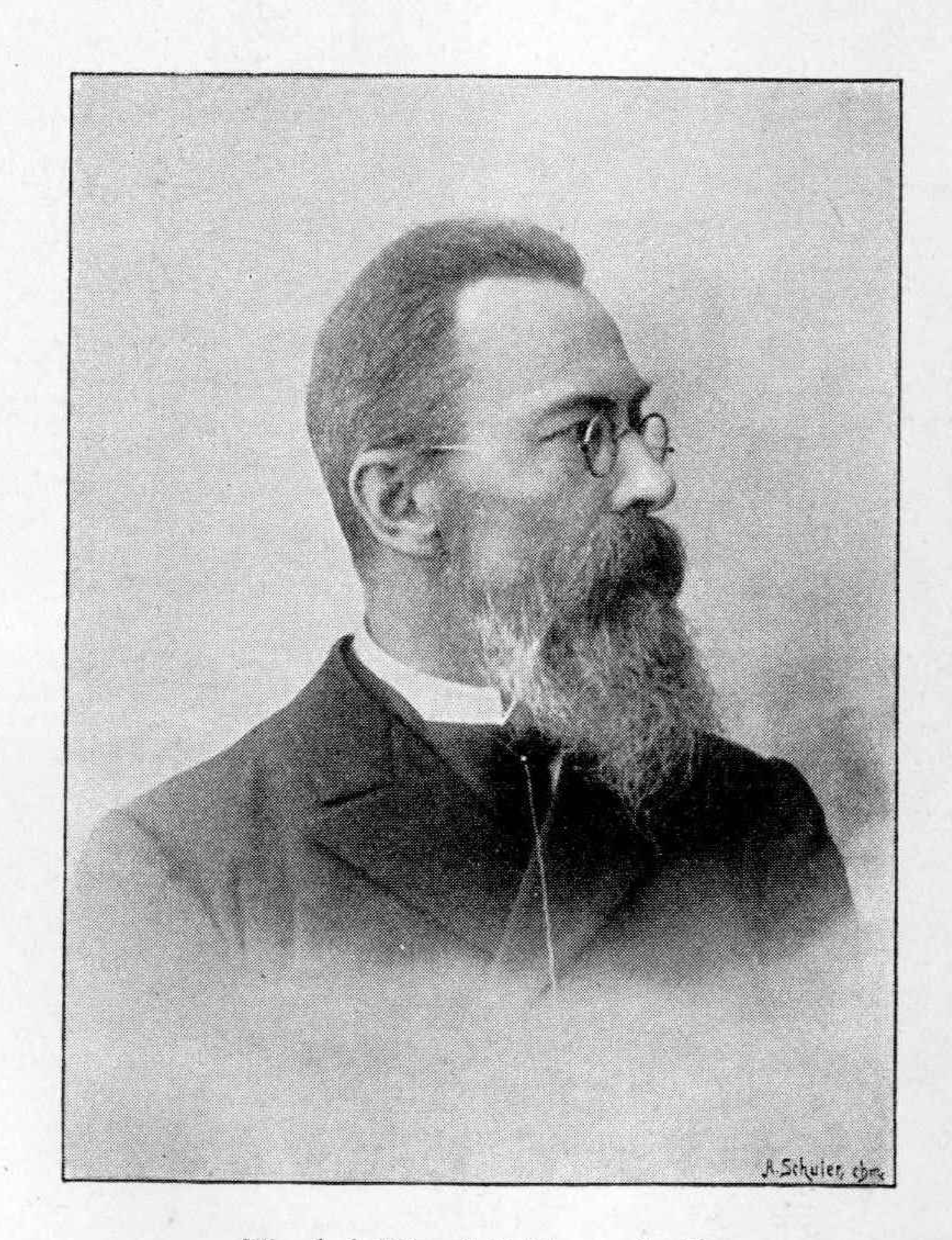
Alexander Dargomuishskij
nach dem Gemälde von K. Makowskij



Wladimir Stassoff
nach dem Gemälde von J. E. Repin



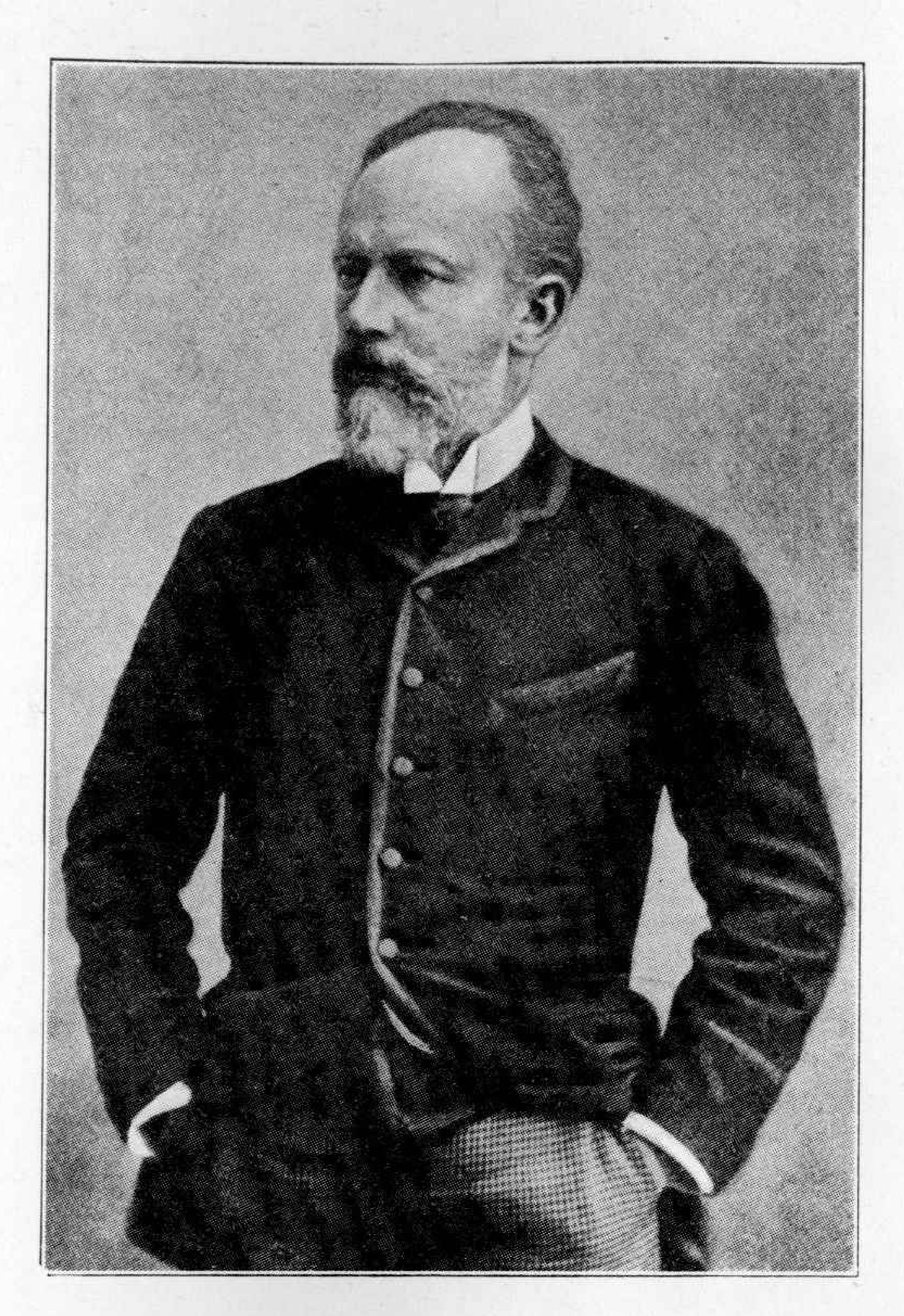
Miljij Balakireff



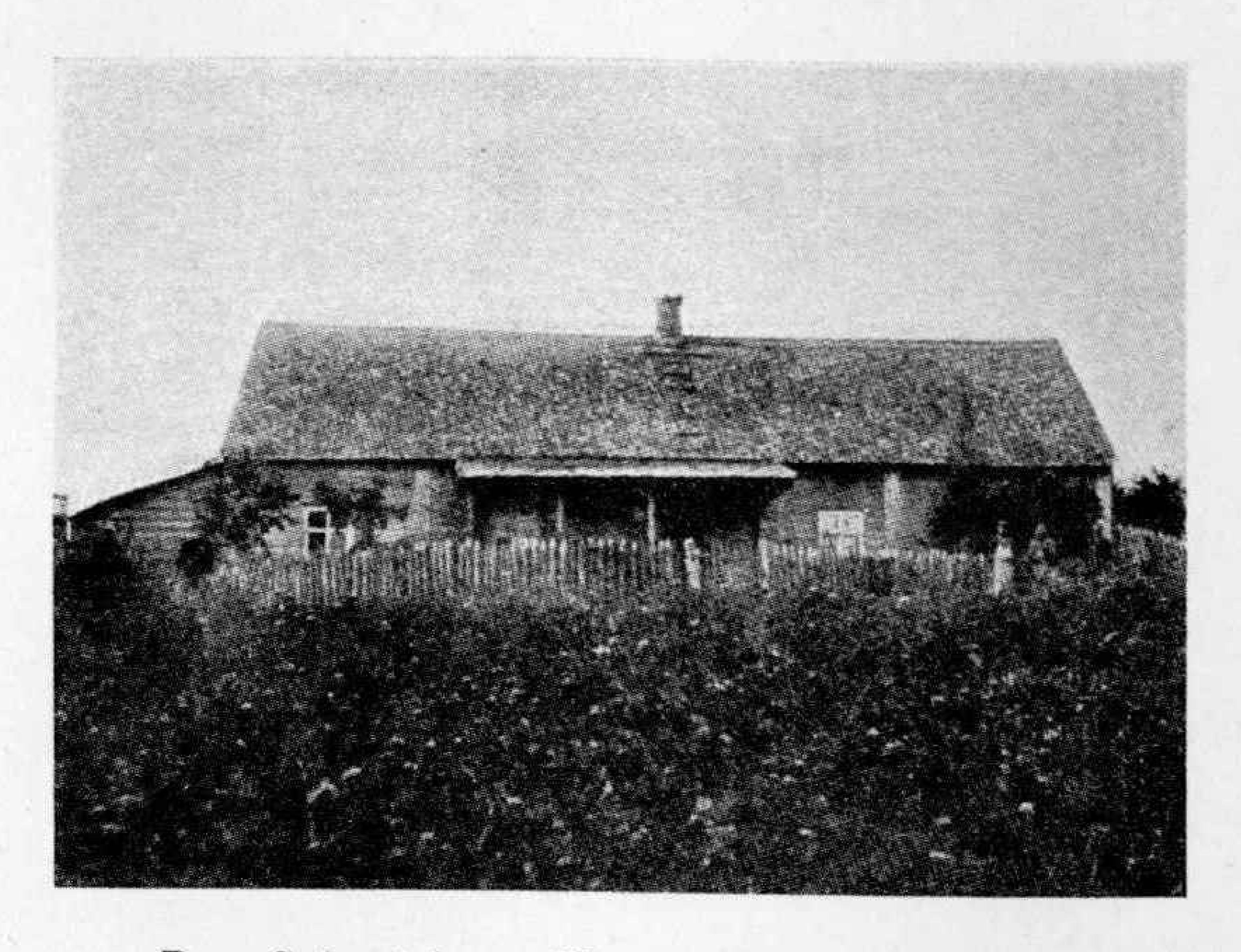
Nicolaj Rimskij-Korssakoff
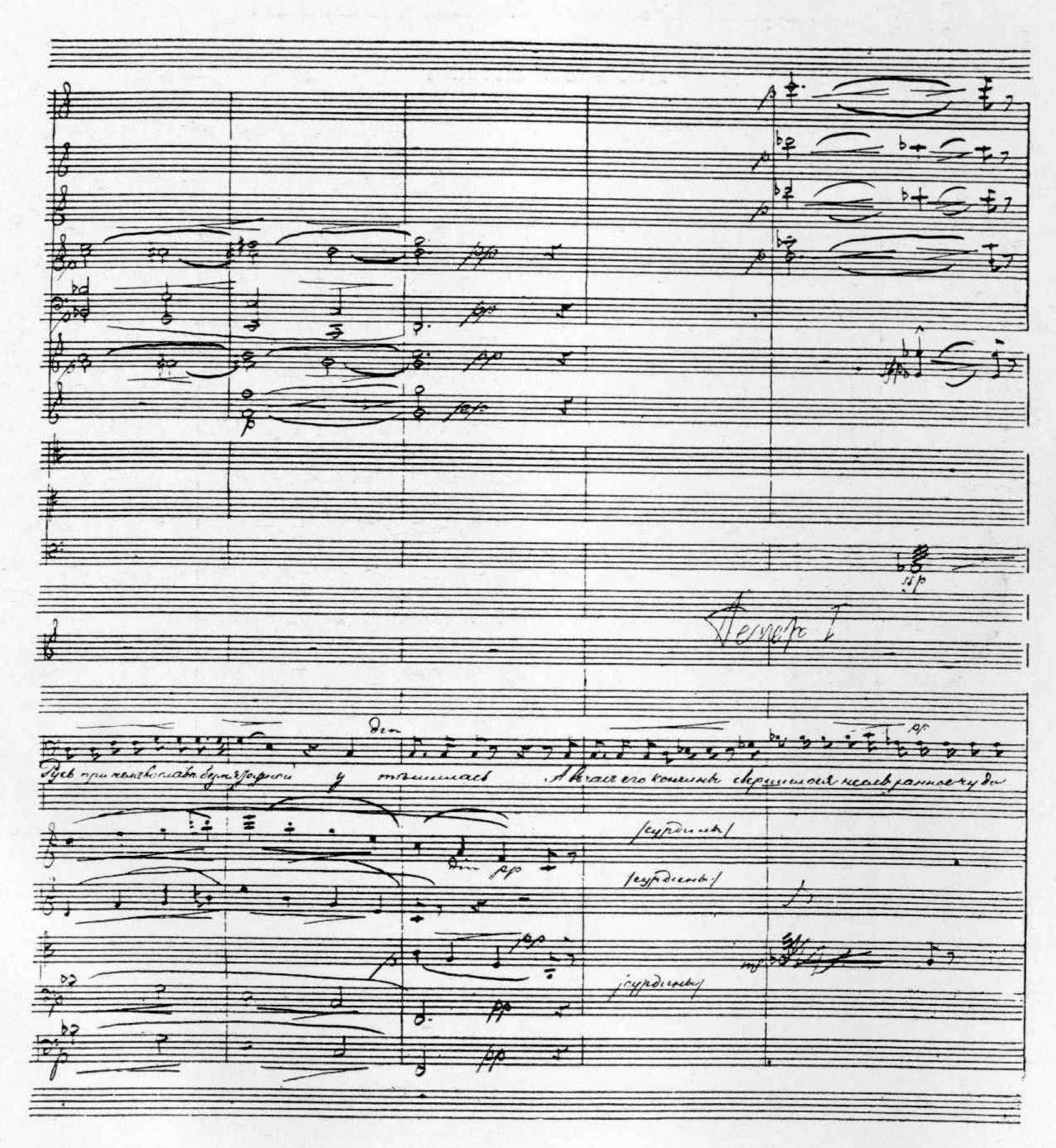


Modest Mussorgskij



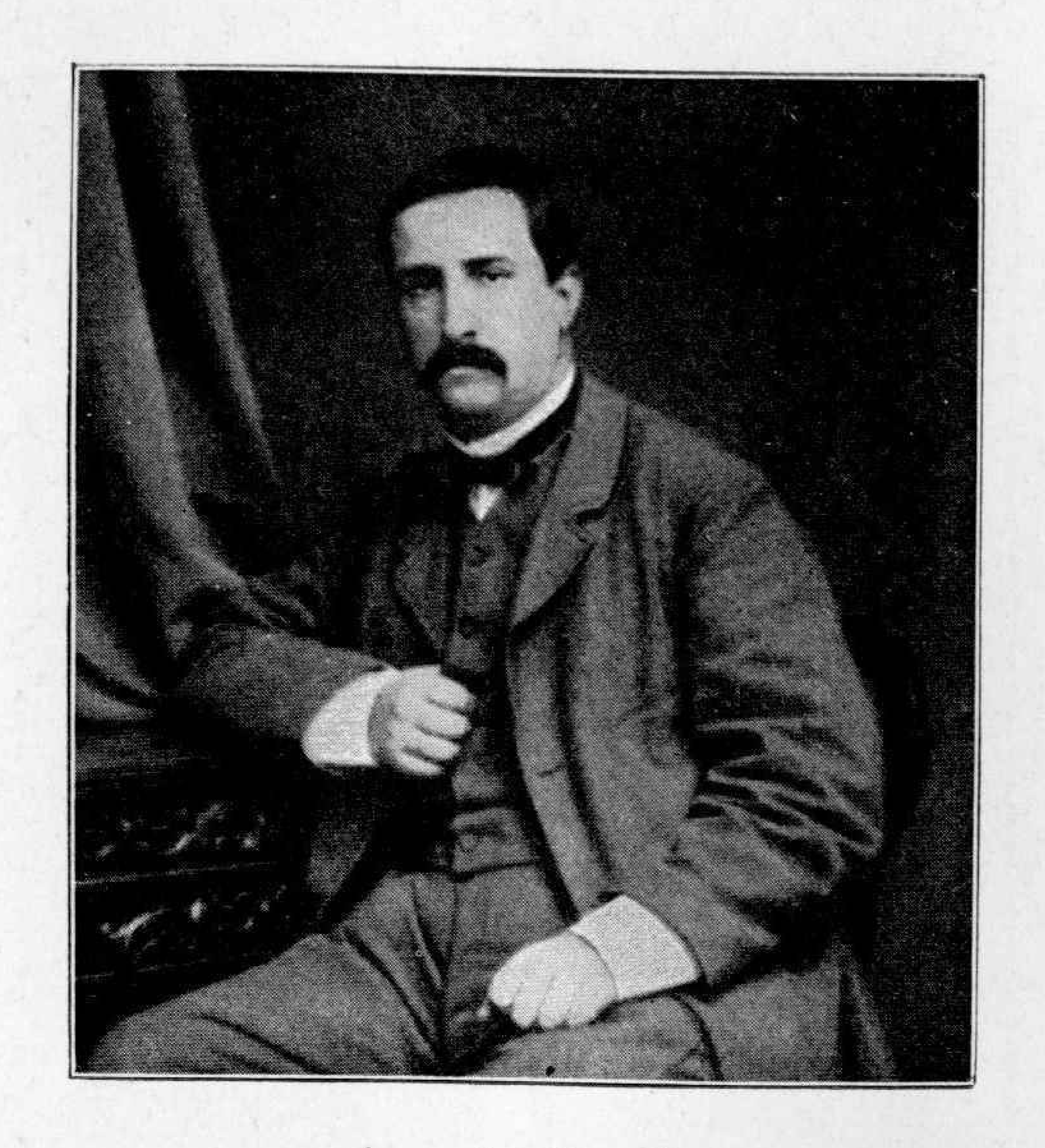
Peter Tschaikowskij



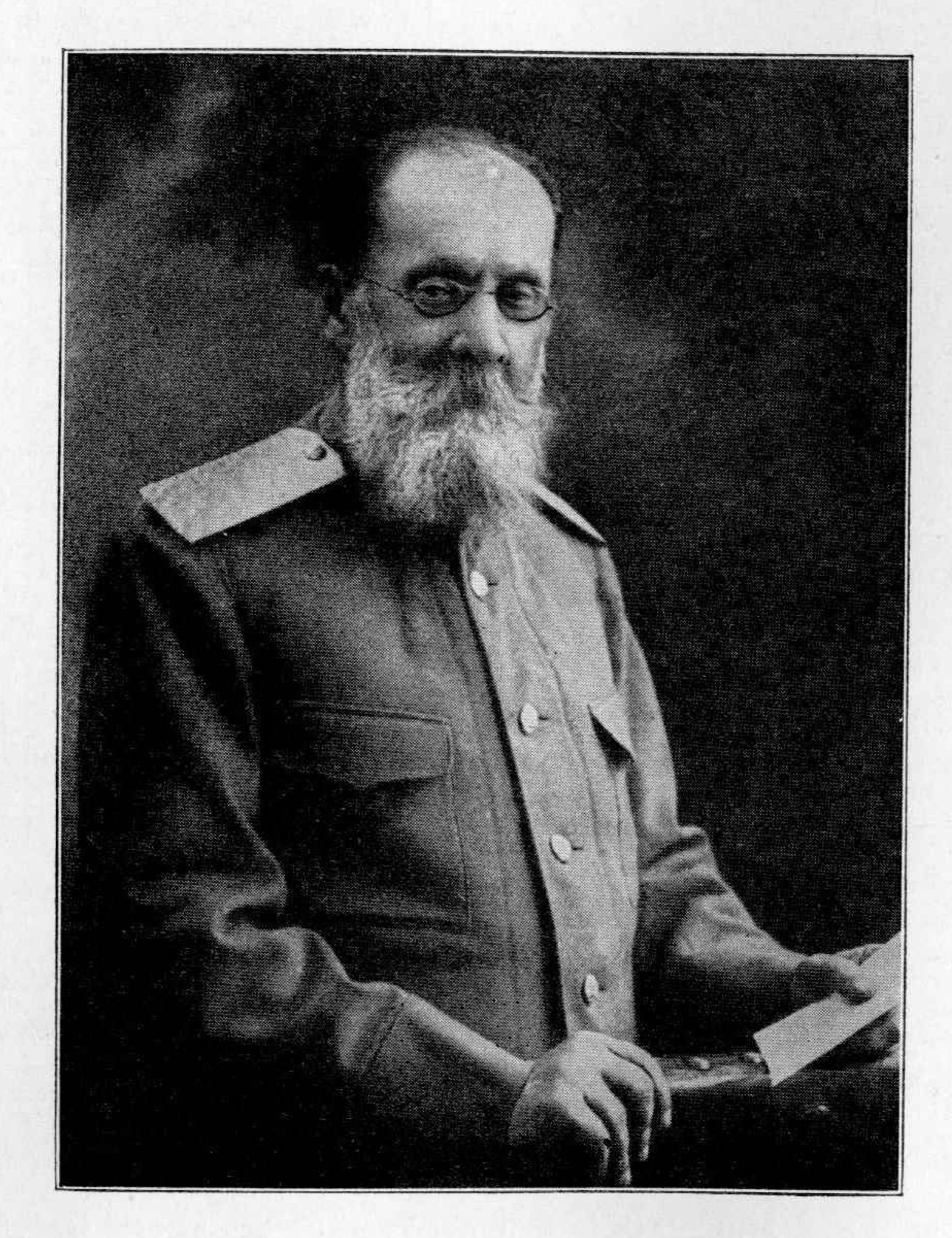
Das Geburtshaus Mussorgskijs in Karewo



Eine Seite aus Mussorgskijs Original-Partitur des »Boris Godunoff«
(Klosterszene)



Alexander Borodin



Cäsar Cui



Alexander Glasunoff
nach einem Lichtbild von 1925



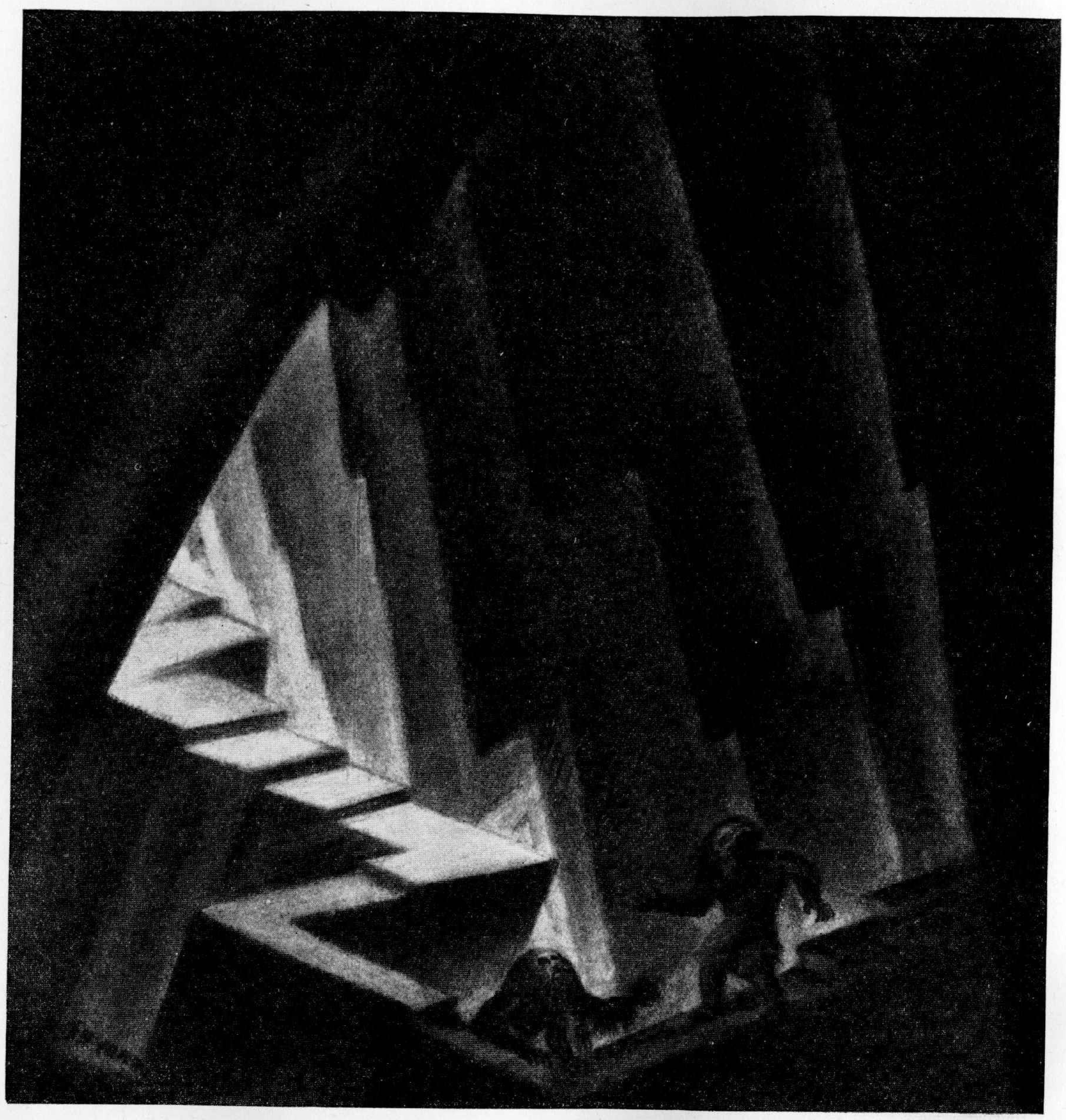
Igor Strawinskij



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

»Rheingold«: Freie Gegend auf Bergeshöhn

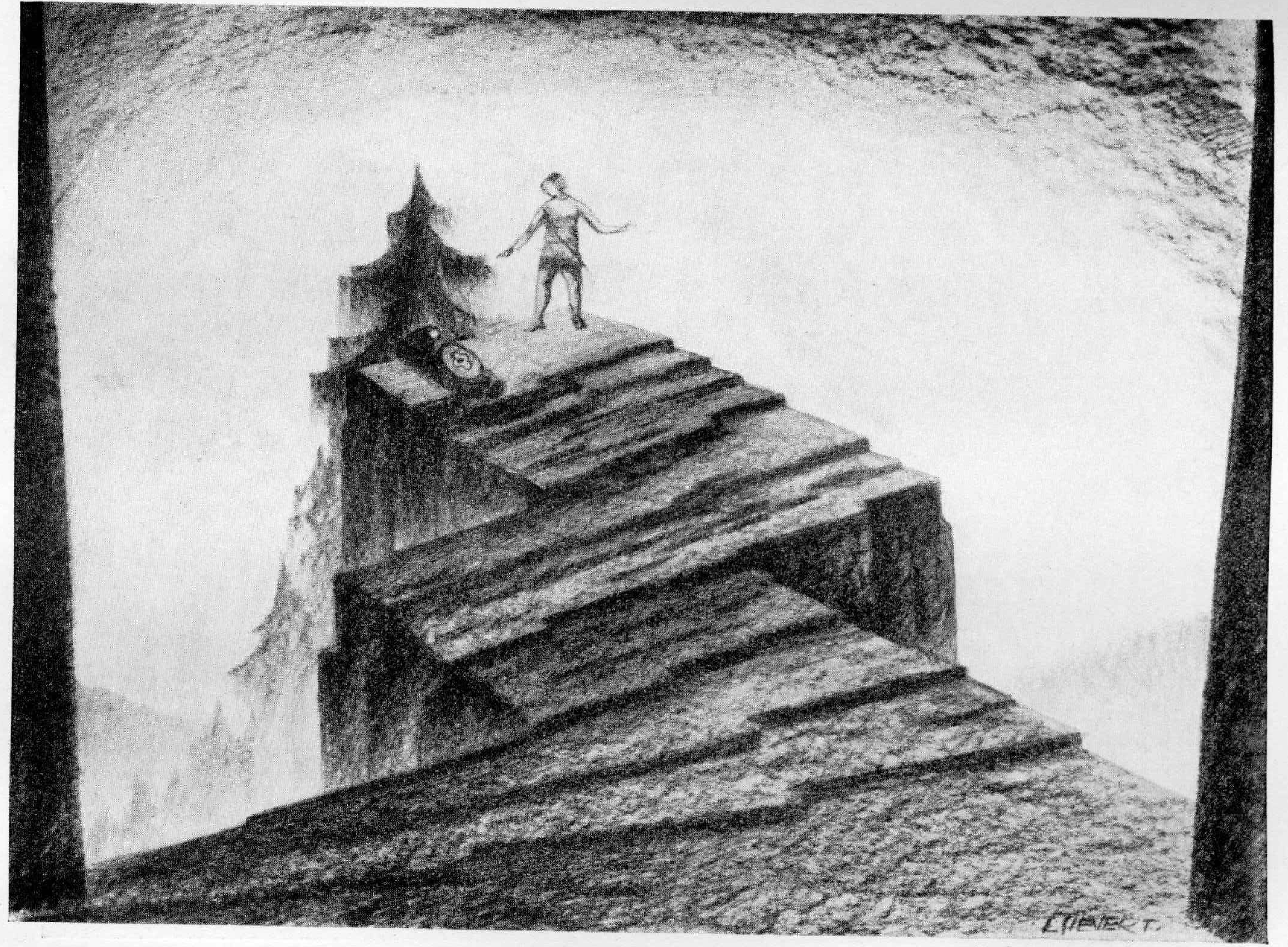
Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Hans Winckelmann (Hannover)



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

»Rheingold«: Nibelheim

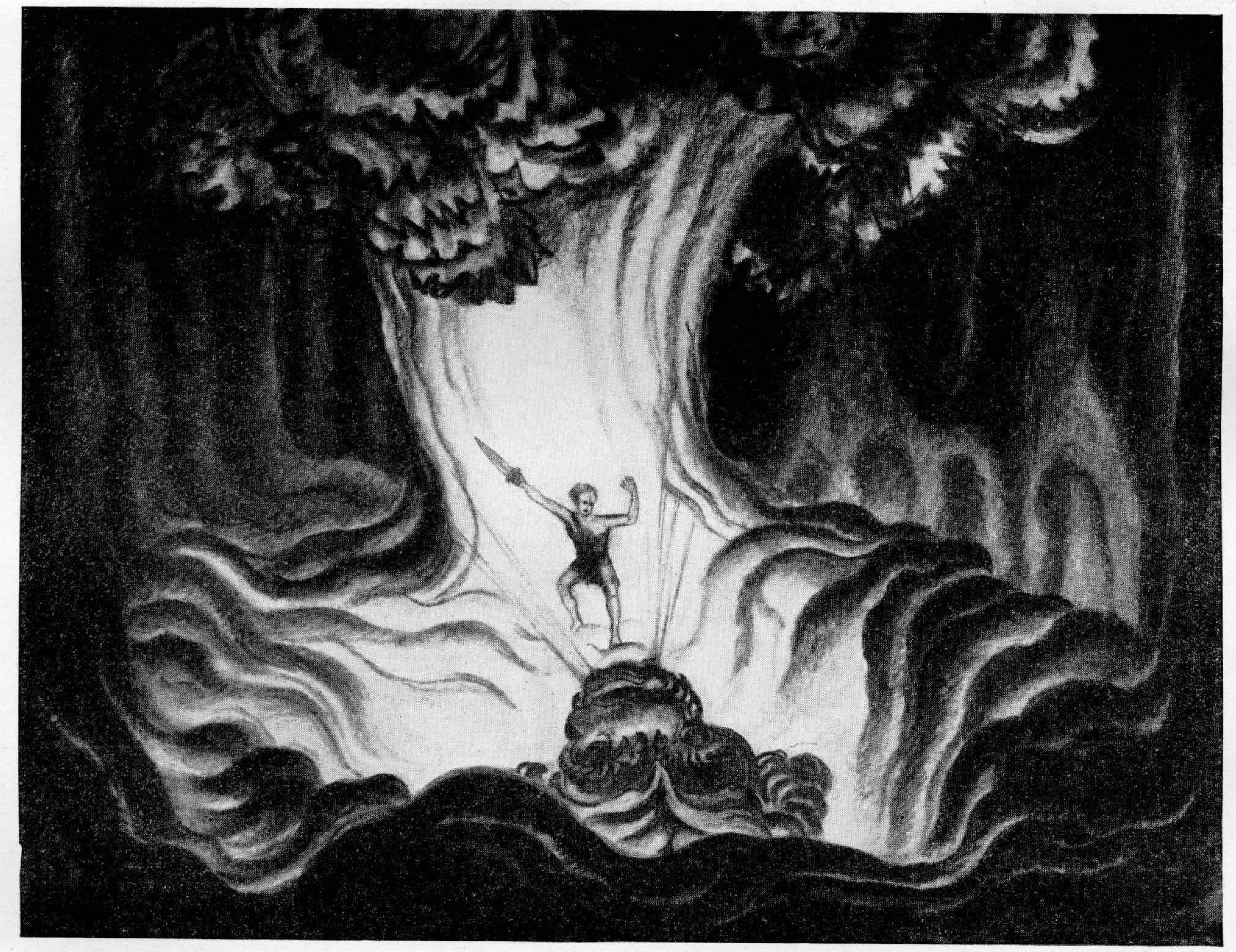
Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Hans Winckelmann (Hannover)



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

»Walküre«: Walkürenfelsen

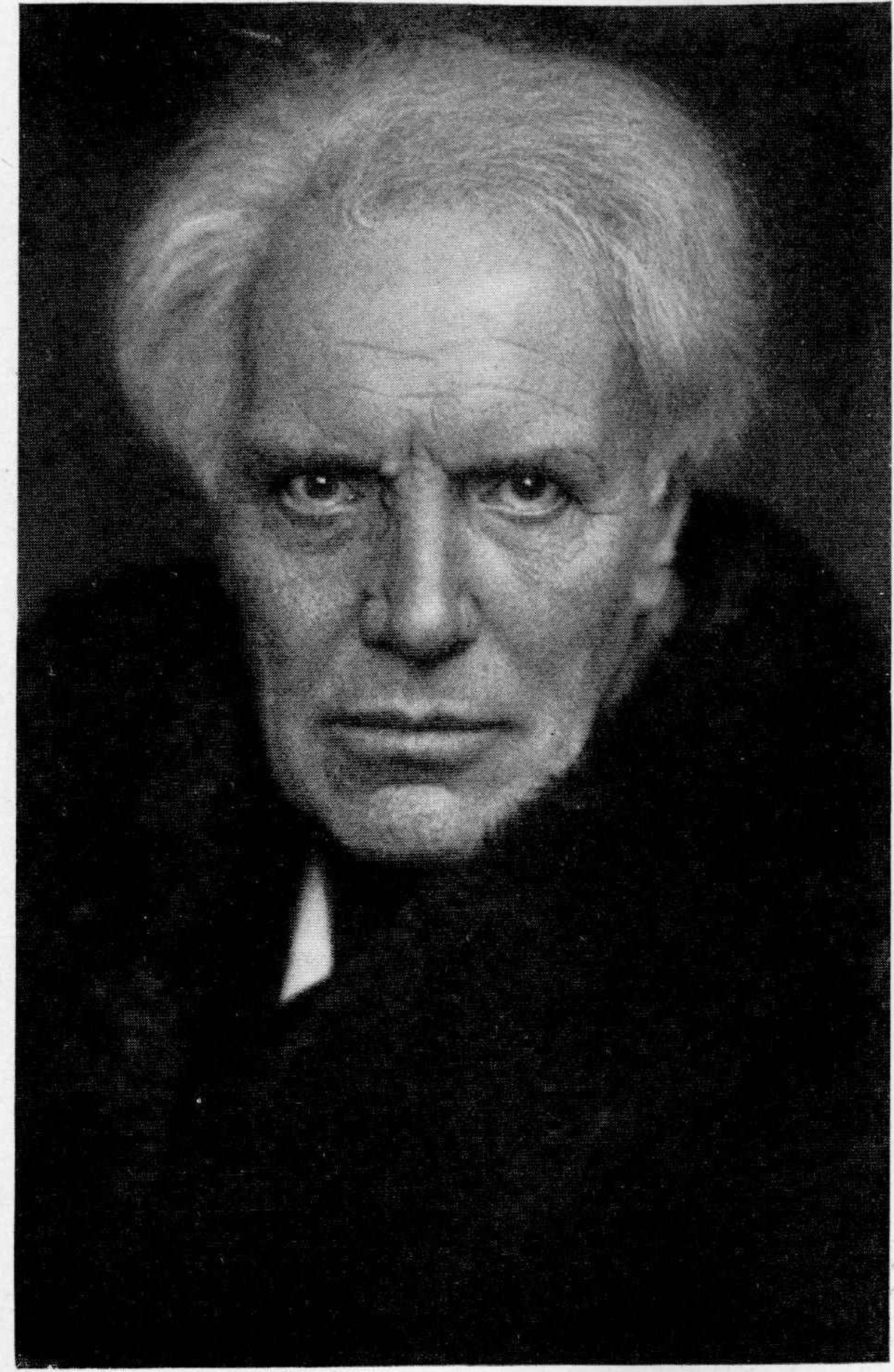
Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Hans Winckelmann (Hannover)



Martin Pietsch, Frankfurt a. M., phot.

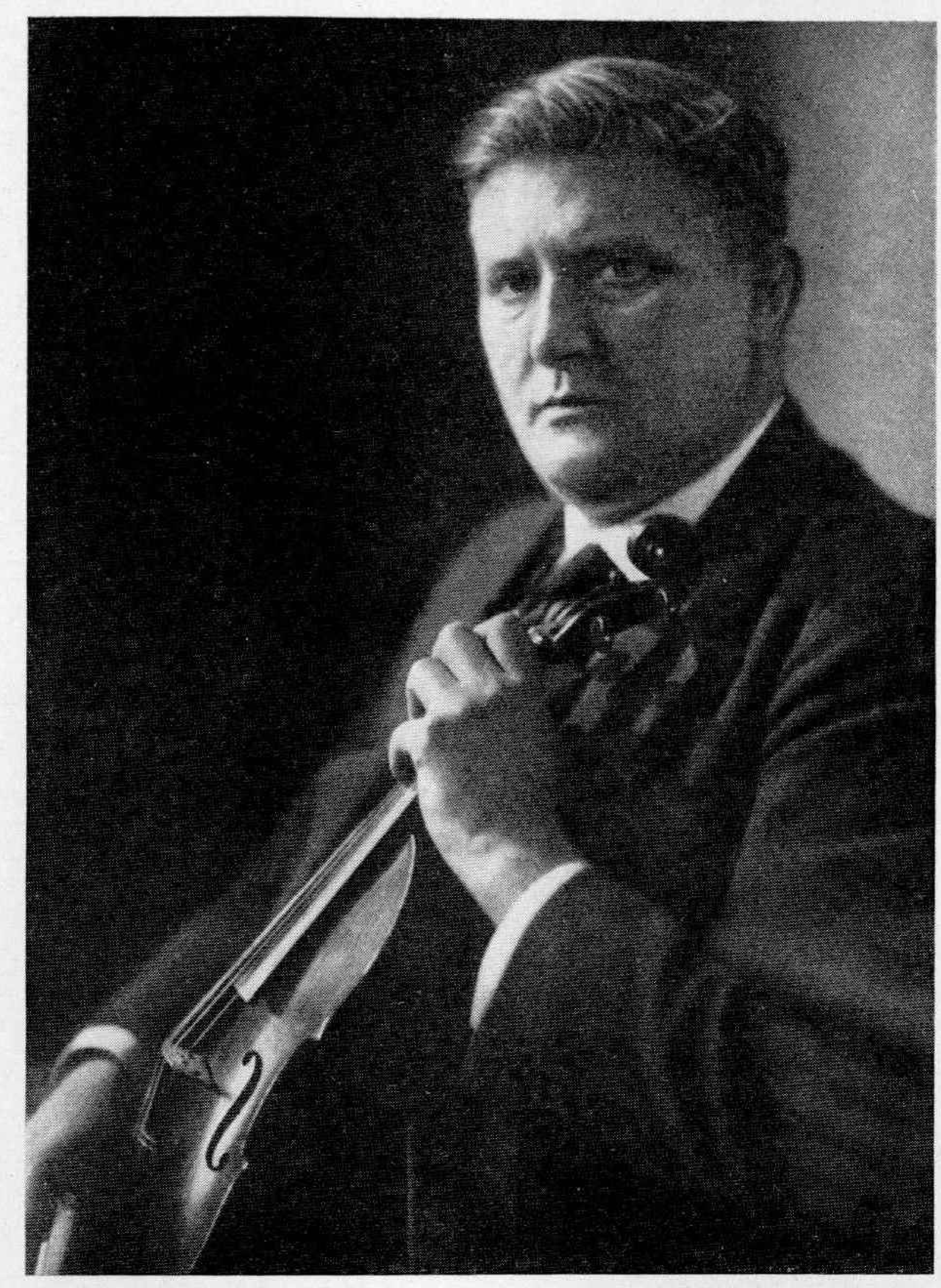
»Siegfried«: Wald

Bühnenbild von Ludwig Sievert. Regie: Dr. Lothar Wallerstein (Frankfurt a. M.)



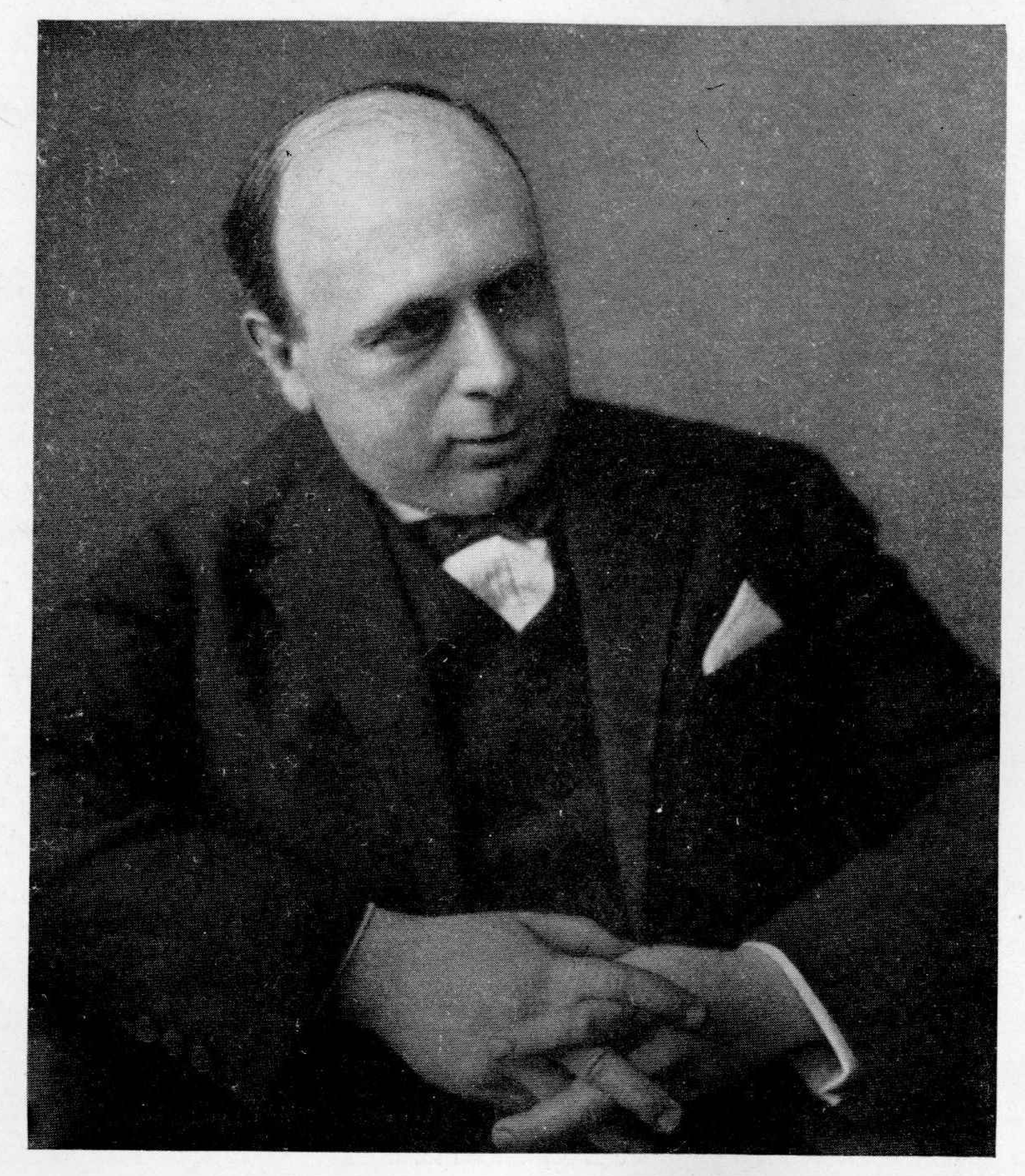
Hermann & Klein, Elberfeld, phot.

Ludwig Wüllner

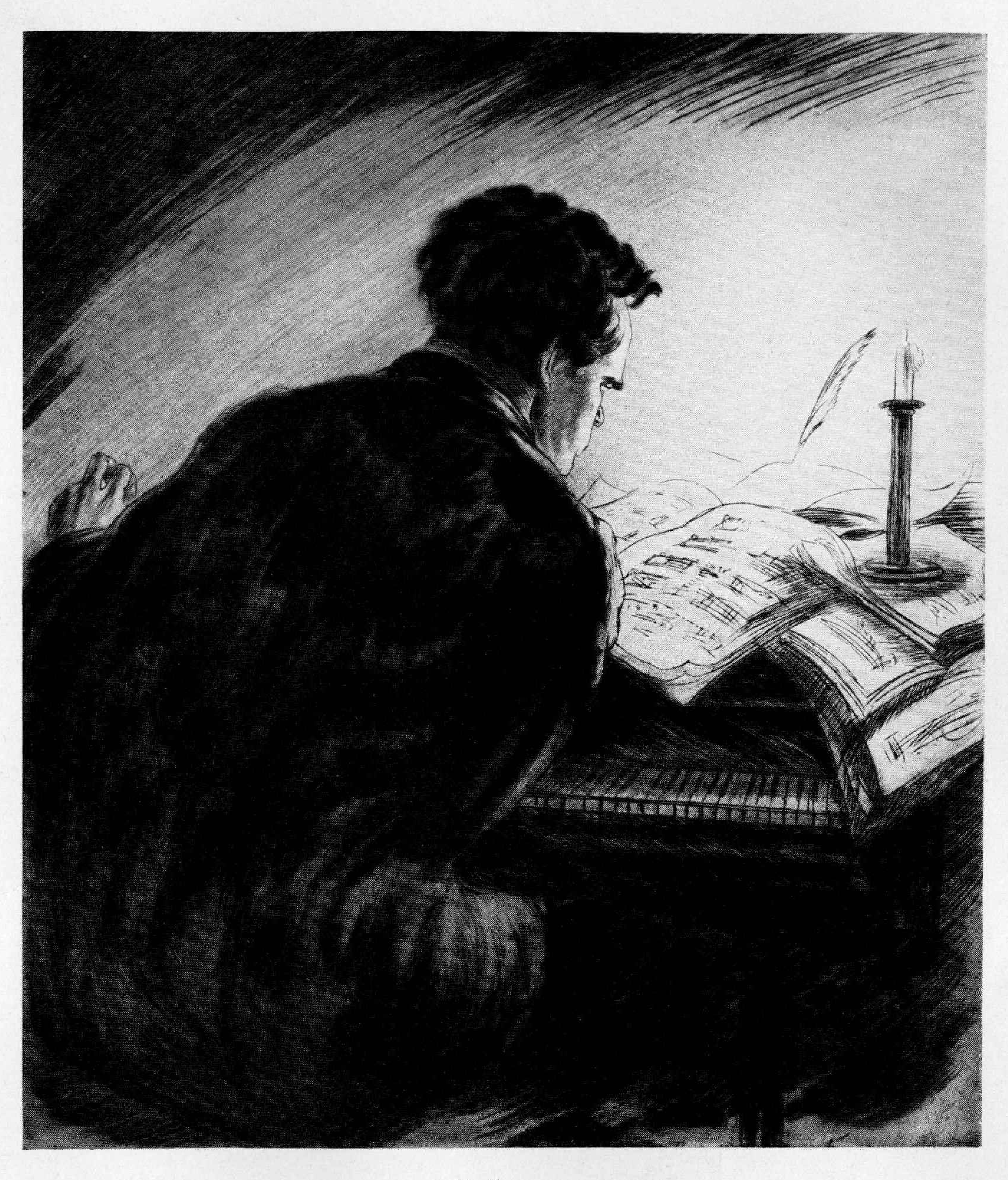


O. K. Vogelsang, Stolp i. Pom., phot.

Gustav Havemann



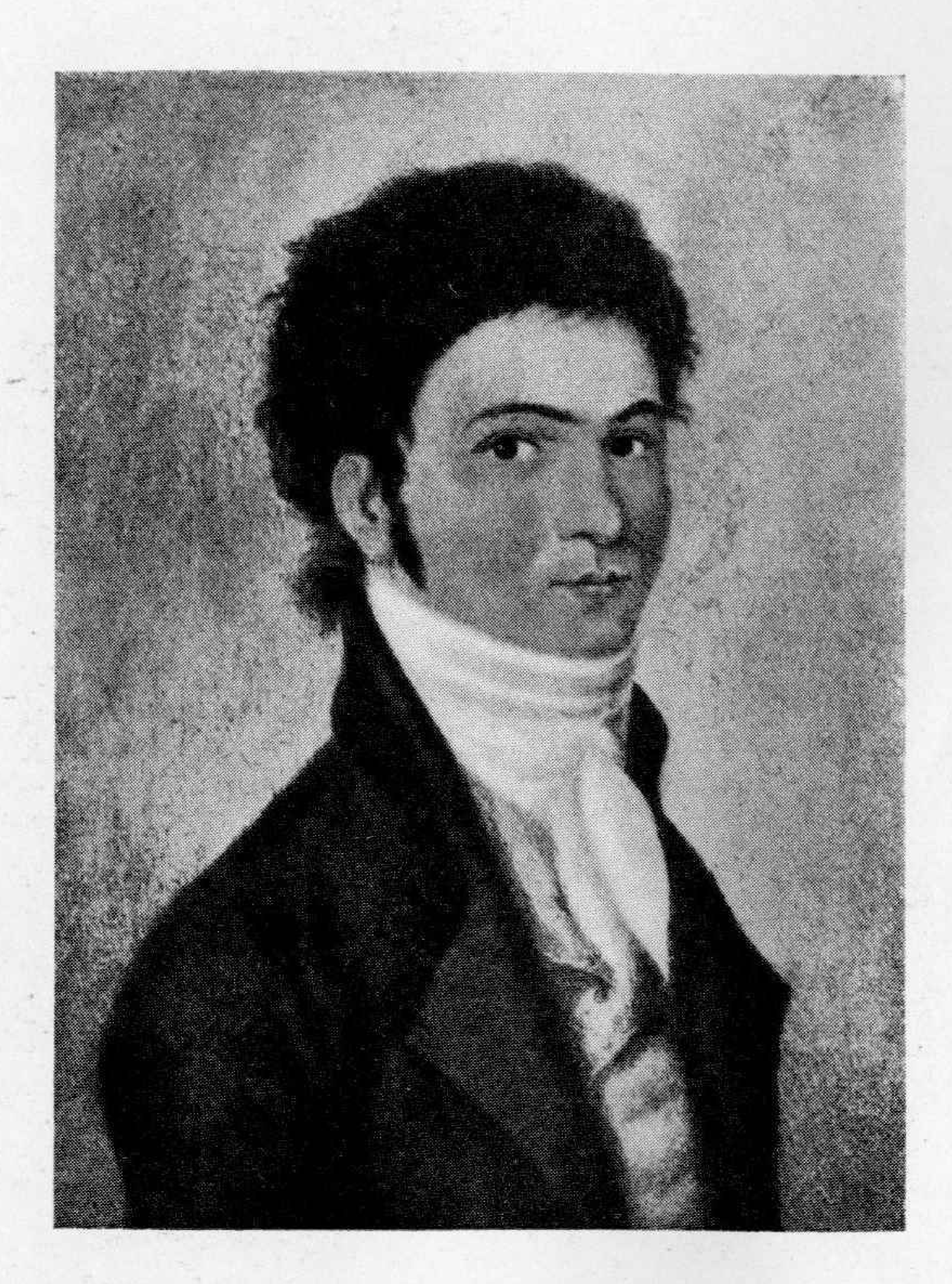
Leonid Kreutzer



Beethoven
nach einer Radierung von Alois Kolb



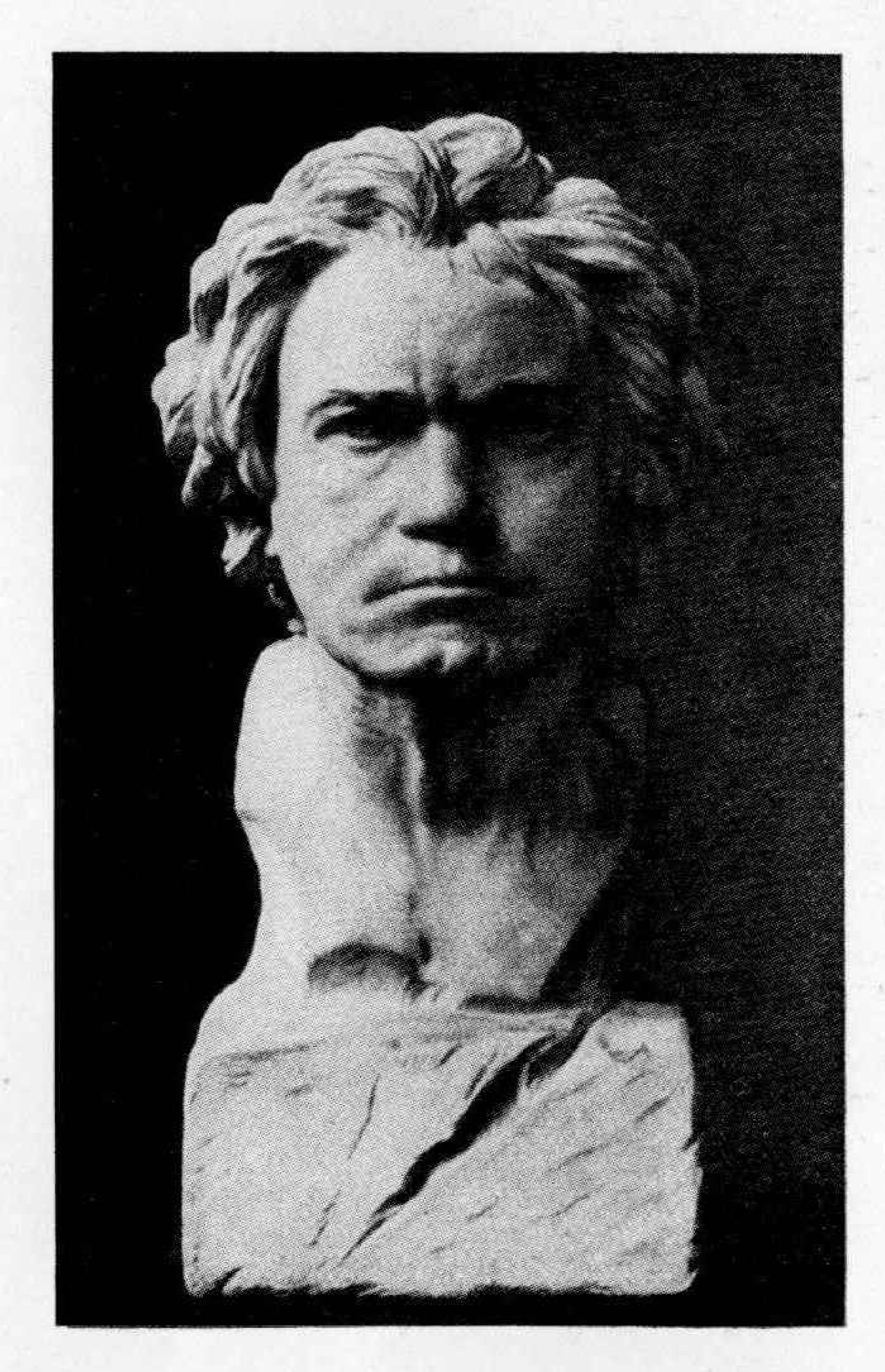
Beethoven
nach dem Miniaturporträt auf Elfenbein
von Christian Hornemann
(1803)



Beethoven
nach einem Gemälde von Bock



Beethoven
Plakette von Edmund Schröder
1922



Beethoven
Büste von Edmund Hellmer

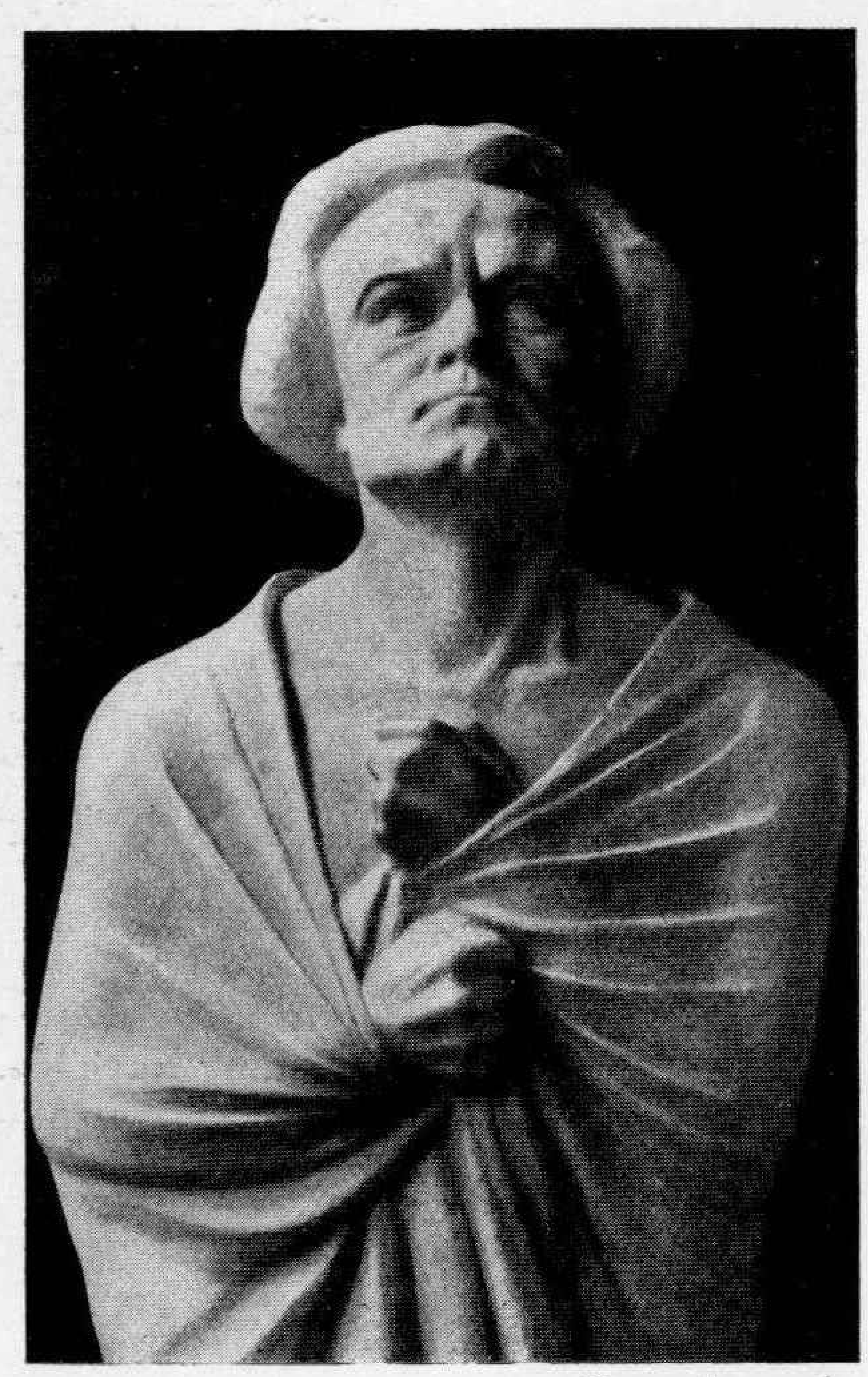
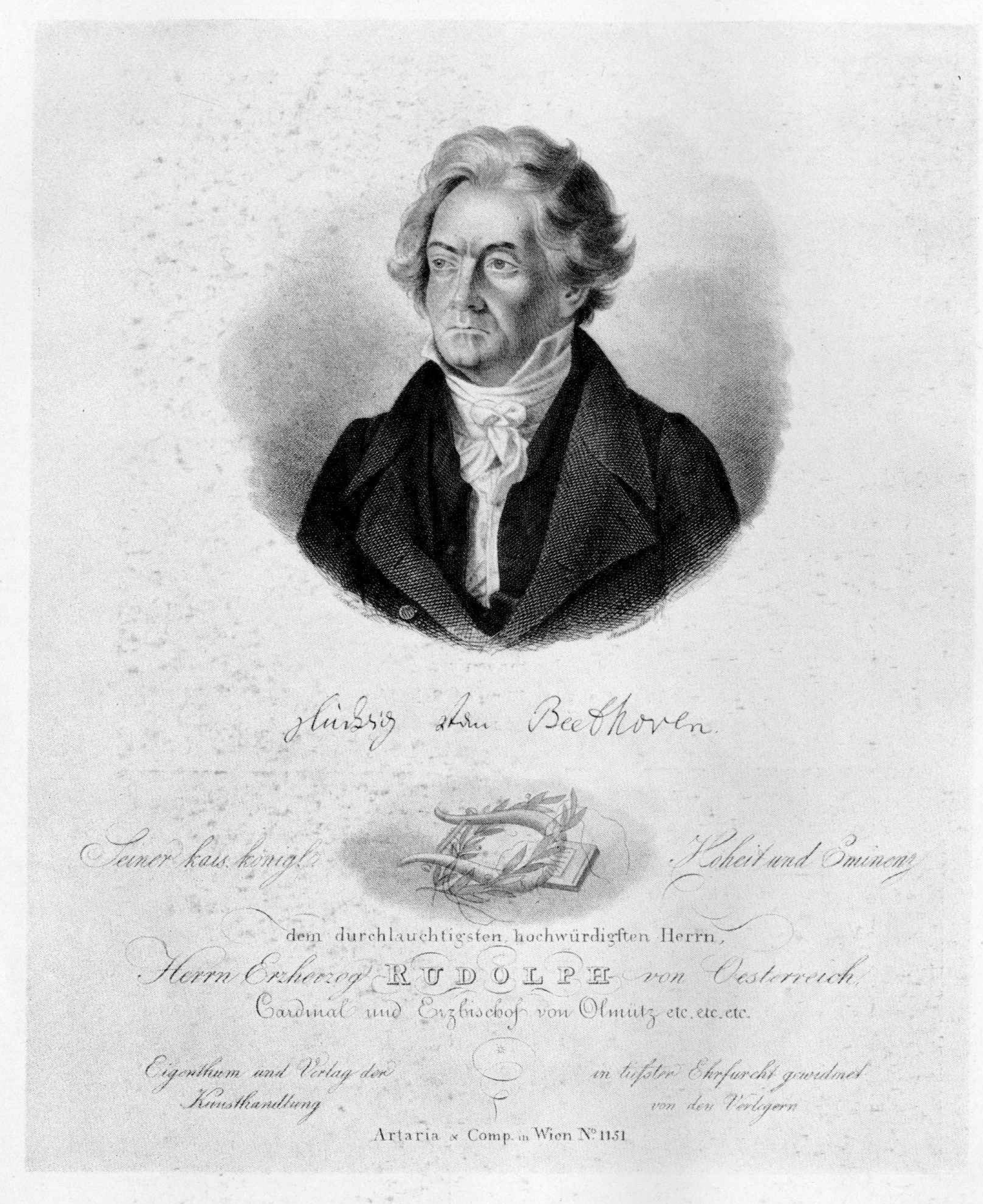


Photo: Leonard

Emma Cotta: Beethoven-Büste
Teil eines lebensgroßen Bildwerks



Beethoven
Zeichnung nach dem Leben von Stefan Decker
Stich von Steinmüller



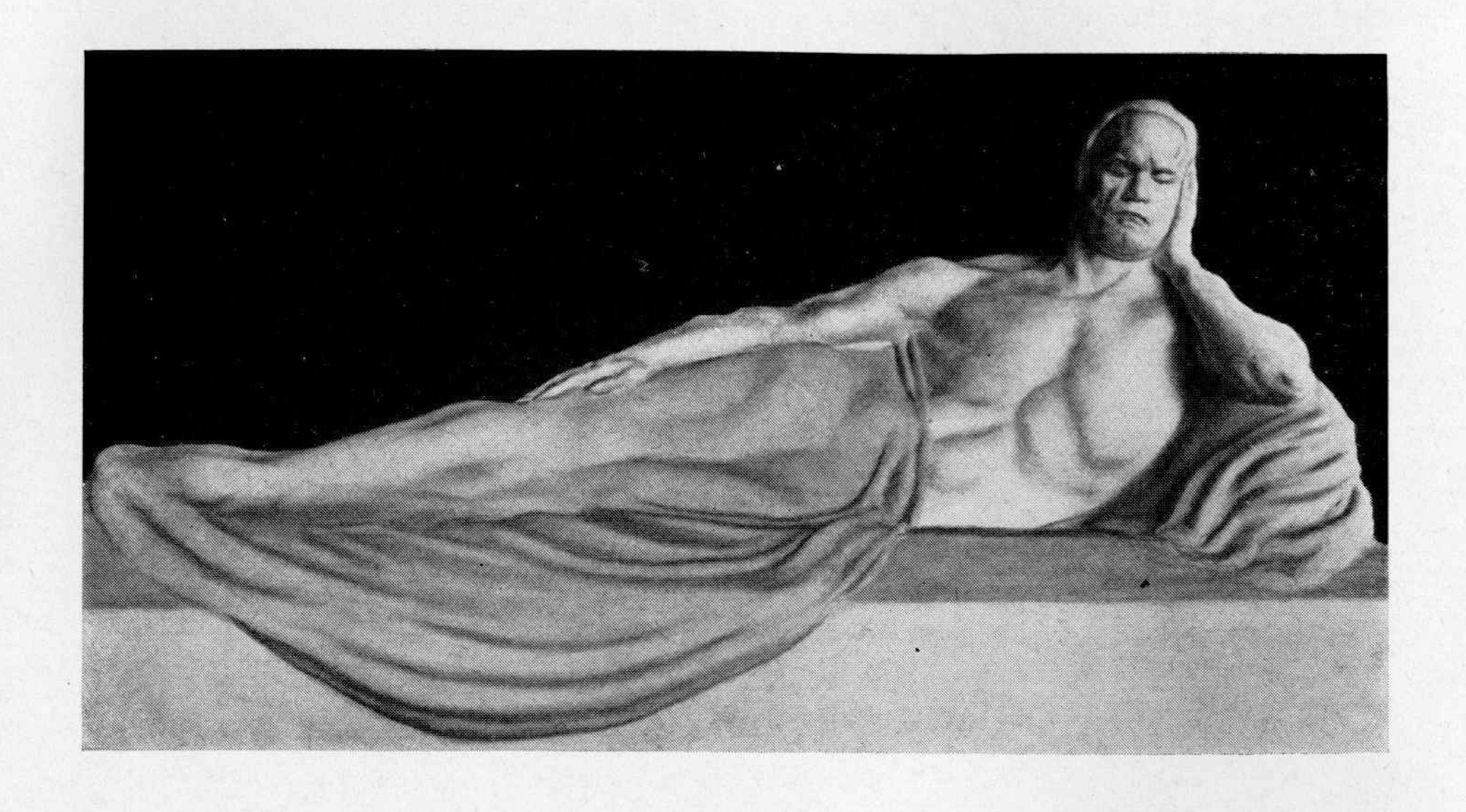
Beethovens Chorfantasie
nach dem Gemälde von Moritz v. Schwind

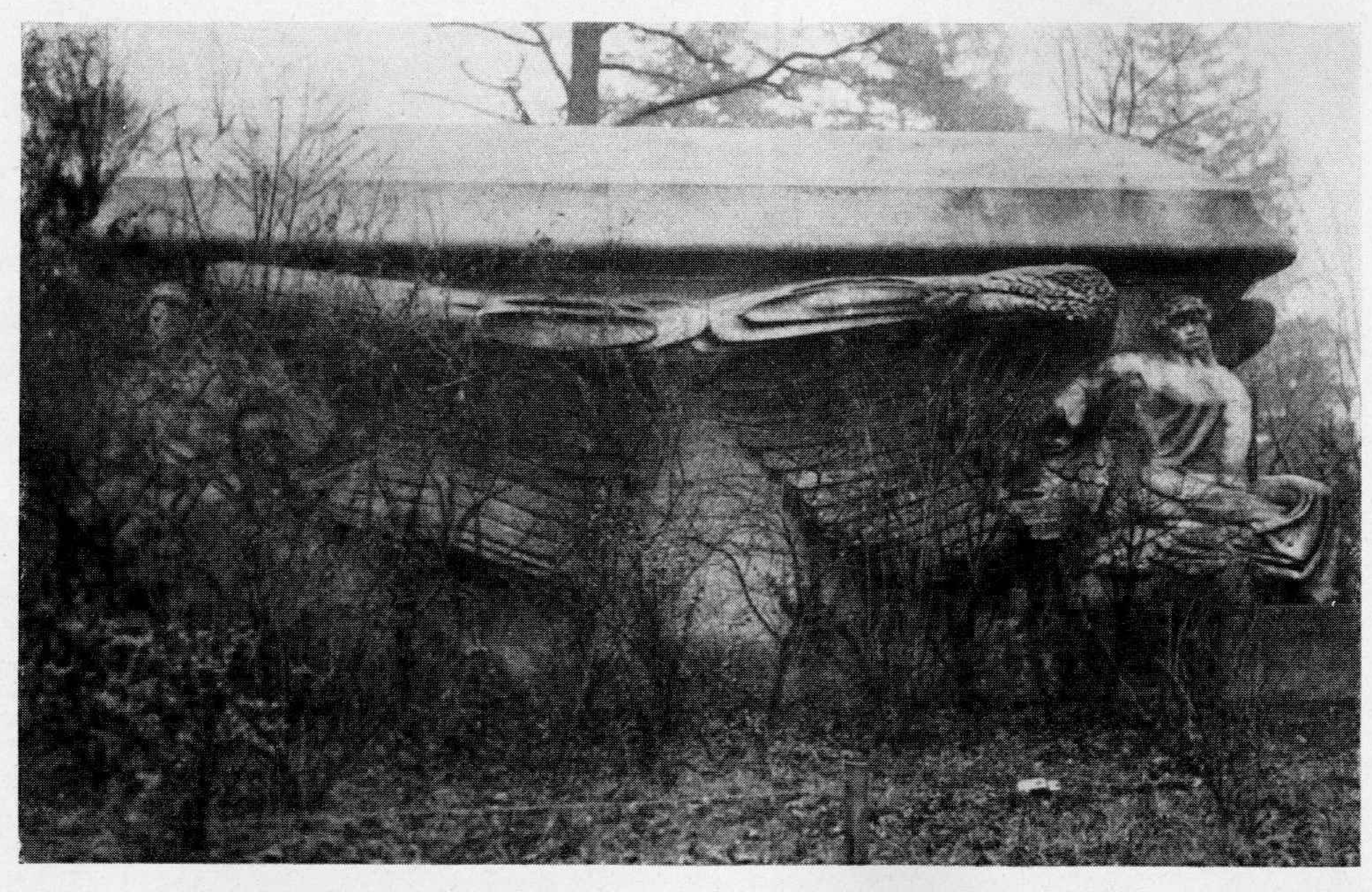


Eroica
nach einer Radierung von Alois Kolb



Sonate d-moll op. 31 Nr. 2
nach einer Radierung von Alois Kolb





Das für Paris geplante Beethoven-Denkmal — die Figur des ruhenden Meisters und der Sockel — von José de Charmoy